All'illustre prof. Rodolfo Renier omaggio dell'autore.

ALBERTO RÒNDANI

IL PROBLEMA DELL'INSEGNAMENTO ARTISTICO IN ITALIA

(Estratto dall' *Italia Moderna*, 1º Fascicolo di Agosto 1904)

ROMA
Cooperativa Poligrafica Editrice
Piazza della Pigna, 53

1904

I.

Molto si parla e si scrive e, cosa anche più notevole, molto si spende per salvare e ordinare degnamente le opere d'arte che attestano la gloria artistica italiana del tempo che fu, e poco o nulla si tenta di fare per la fortuna e, se è possibile, per la gloria dell'arte futura. Il problema dell'insegnamento artistico è spesso negletto, e quando non è negletto, è disgraziato, nonostante che sia uno dei più serî ed eleganti problemi della vita italiana.

Dal 1860 a oggi questo problema si è ripresentato più volte, senza ottener mai nemmeno un principio di soluzione, sicchè c'è da temere che, se continueremo a gingillarci attorno ai piccoli accidenti e ai molesti interessi personali, sia trasmesso ai nostri discendenti, con tutti i soliti quesiti che lo compongono e l'intrigano, anzi con un quesito di più, che è quello che riguarda l'insegnamento della storia dell'arte nella scuola media.

Non è molto, i giornali diedero la notizia che la Giunta superiore di Belle Arti aveva incaricato « cinque suoi consiglieri di riferire sulla presente condizione degl'Istituti di Belle Arti ».

La nomina d'una Commissione vuol dire: - non concludere. - « Quando ero Ministro, » scriveva, col solito suo senno, Massimo d'Azeglio, « se volevo che non si facesse un affare, ne incaricavo una Commissione numerosa. Commissione di tre qualche volta conclude; di sette quasi mai; dal sette in su, mai e poi mai. Tanto meno credo nelle Commissioni per oggetto artistico, nelle quali si sogliono introdurre senatori e deputati, che di arti non capiscono un'acca » (1).

La Commissione nominata dalla Giunta è composta, invece, di soli artisti, ed è forse peggio, perchè l'ingegno dell'artista è unilaterale e intransigente: ogni artista ha uno spirito suo, un suo modo d'intendere di sentire e di fare: ogni artista ha la sua fede, anzi la sua *confessione*, e prima che cinque artisti si siano messi d'accordo per dare un indirizzo all'insegnamento, c'è tempo di rifarsi da capo per studiare questo problema in tutte le sue parti. A ogni modo, il rifarsi da capo è una necessità (2).

---

(1) *Scritti postumi*. Barbèra, 1872, p. 493.

(2) Pare che si voglia modificare il regolamento, anzi, forse, la costituzione della *Giunta superiore delle Belle Arti*. Se mai, la prima innovazione dovrebbe esser quella di far posto a tre nuovi Consiglieri, scelti non tra gli artisti, ma tra quelli che hanno dato prova di amare e di conoscere l'arte e di saperne la storia.

Questi tre nuovi Consiglieri, in rappresentanza di quella cultura che con l'arte ha stretti rapporti, sarebbero cooperatori utilissimi e moderatori sereni nelle discussioni, le quali, quando hanno luogo tra artisti, senza l'intervento d'altri, non si conservano facilmente ordinate e temperate.

La soluzione che si dovrebbe dare al problema dell'insegnamento artistico, dovrebbe esser consona, nello stesso tempo, alle esigenze della vita e a quelle dell'arte; se non che bisogna prima di tutto vedere come e quanto queste e quelle si possono insieme conciliare.

Il problema dell'insegnamento artistico è sorto con le scuole. Quando non c'erano scuole, il giovine, anzi il fanciullo, cominciava i suoi studî con la pratica dell'occhio (guardando il maestro che lavorava e l'opera a cui il maestro dava vita) e con la pratica della mano aiutandolo progressivamente sino a diventare suo cooperatore. Spesse volte il maestro era anche un parente del discepolo. L'artista che iniziava il giovine nello studio, non era sempre un valore; in questo caso, e anche quando quell'artista era egregio e segnalato, raramente il giovane si contentava d'un solo maestro, cercava altri esempî, altre opere; viaggiava, osservava, soggiornava nei grandi centri, e meditando i lavori che più sentiva in armonia col suo spirito, passava da una prima a una seconda, a una terza maniera; trovava se stesso.

Noi dovremmo tener presente questo fatto, perchè è uno degli elementi che ci devono condurre alla soluzione del problema.

Ecco perchè allora non si sentiva il travaglioso bisogno di cercare un indirizzo e di studiare un metodo d'insegnamento. Il giovine era in tali condizioni da poter fare da sè. Si faceva artista assai più con l'osservazione e con l'esperienza che coi precetti; ed era, sin da' suoi primi esercizî, un uomo de' suoi tempi, perchè anche le sue prime prove erano in servizio del suo maestro e in quelle opere che erano fatte pel pubblico, e dal pubblico venivan pagate. Erano per così dire, esercizî applicati. Pel giovine, entrar nella *bottega* voleva dire entrare nella vita viva, trovarsi insieme con gli artisti esercenti per venir presto a contatto coi committenti, regolarmente iscritto in una classe riconosciuta dalla legge, onorata da tutti.

Allora si faceva senza scuola ufficiale, senza burocrazia, senza programmi, senza critica cattedratica e soprattutto senza critica giornalistica. Era scuola la vita; e la critica era fatta dalle popolazioni (civilissime nel buon gusto), dal primo dei magistrati all'ultimo degli artieri. La critica era uno spontaneo e solenne *referendum*, a cui nessun artista fu mai indifferente.

Quando alla sete del bello successero desiderî, come si dice, positivi, l'arte non potè più vivere signorilmente: gli artisti non ebbero più bisogno di garzoni, d'aiuti, di cooperatori, e, com'è naturale, non vollero spendere tempo e fatiche per tener degli alunni dal cui lavoro non avrebbero cavato nessun utile e che sarebbero divenuti i loro emuli, e magari i loro nemici, prima d'essere i loro successori.

Allora fu chiesta allo Stato l'istituzione delle scuole d'arte, e gli artisti insegnanti accettarono uno stipendio e si obbligarono a un regolare servizio.

Prima delle scuole ufficiali sorsero le Accademie, fondate da qualche artista eccellente e di gran fama. Ne fondò una Lodovico Carracci, che fu feconda e resta onorevolmente ricordata; ne fondò una in Francia Simone Guillain; Carlo Lebrun creò la scuola francese di

Roma; istituì una scuola di pittura Murillo a Siviglia; Van Dyck, applaudito e aiutato dai migliori artisti inglesi, formò a Londra una corporazione di San Luca.

Quelle Accademie non erano ancora le scuole accademiche dello Stato: erano compagnie d'artisti che s'ispiraveno al genio d'un maestro conservando la libertà di educarsi come voleva il loro spirito e di farsi quella maniera che più si confaceva al loro senso estetico.

Le scuole che vennero dopo soffocarano questa libertà; e anche questo è un fatto da non perder di vista, essendo l'insegnamento unilaterale uno dei maggiori pericoli nelle scuole d'arte.

L'istituzione di queste scuole fu un'assoluta necessità? Considerando che i giovani che si dànno allo studio delle belle arti hanno bisogno di stanze, di esemplari, di tavolini, di cavalletti e, in quasi tutti i paesi d'Europa, anche di caloriferi, bisogna riconoscere che le scuole artistiche erano e sono necessarie. Ma è curioso e doloroso il dover anche riconoscere che è pur necessaria una permanente difesa per sal arne l'esistenza, minacciata continuamente dalla critica di quelli che ne vedono uscire un numero troppo forte di giovani senza un avvenire. Le scuole d'arte, come sono ordinate oggi in Italia, non sono sufficien i a procacciare alla maggioranza dei giovani che fedelmente le frequentarono, quel pane quotidiano che non manca nè al fabbro, nè al muratore, nè all'imbianchino: tanto è vero che agli aiuti (aiuti per modo dire) che dà ai giovani la scuola, deve seguire il soccorso delle *Società d'incoraggiamento*, che furono istituite per dar modo ai giovani di fare le prime prove nella vita militante, e che sono spesse volte obbligati a sostenere, più mal che bene, anche non pochi artisti anziani.

« Colpa de' nostri tempi! » si grida da più parti. « L'ambiente in cui viviamo è inestetico! »

Quando si grida: « Colpa de' nostri tempi! » si crede di dar la colpa a gente che non siamo noi. Ma, a parte la responsabilità di questi o di quelli, dei molti o dei pochi rispetto alle condizioni morali o materiali d'un popolo, i tempi bisogna prenderli come sono, aspirando operosamente a un miglioramento continuo. Così, restando nel nostro argomento, può esser vero che i tempi non sono propizî all'art, ma prima di tutto bisogna vedere se l'arte come la intendiamo noi (che abbiamo addosso il peso storico di due civiltà classiche, senza contare i risorgimenti minori), è l'arte voluta dalla nostra civiltà; se, invece di lamentarsi dei tempi, non sia il caso di lamentarsi dell'arte, e specialmente delle scuole da cui l'arte dovrebbe uscire per dare fiori e frutti nella vita aperta.

I tempi, ripeto, bisogna prenderli come sono. Le sole scuole, e tanto meno le scuole d'arte, non possono mutare il clima, per così dire, di un'epoca. Le condizioni psichiche d'un popolo, come le sue condizioni materiali, hanno cause profonde e diffuse. Le scuole, nonostante la loro innegabile azione (buona o non buona) sulla gioventù, ricevono anch'esse la loro impronta dai tempi e dal popolo in cui vivono. E fosse almeno sincera, diretta, intera, questa impronta dei tempi nelle scuole

d'arte! Pur troppo, invece, vi fu spesso alterata da malintese tradizioni, da criterî errati, dal gusto artificiale. Così nelle nostre scuole non ci fu, e non c'è, nè la libera adozione e continuazione dell'antico (tanto feconde nel quattrocento e nel cinquecento), nè un'arte nuova intonata con la vita. In questo disaccordo tra la scuola e la vita, la responsabilità è della scuola.

Il vizio organico della nostra scuola d'arte è d'essere sempre stata, sin da' suoi principî, una fabbrica d'artisti modellati in uno stampo. La scuola ebbe la sua *marca* come un opificio industriale e ben presto si screditò. L'aggettivo *accademico,* divenuto anche sostantivo, restò a designare, a bollare le opere fredde, convenzionali, concepite senza ispirazione, pensate senza entusiasmo, fatte senza libertà nemmeno nella tecnica. L'originalità fu guardata con sospetto; la novità fece paura.

Ma l'originalità, espulsa dalla scuola, fece le sue rivoluzioni fuori, domandando al pubblico una sentenza in grado d'appello contro l'ostracismo a cui la condannavano i maestri ufficiali. E furono e sono i ribelli, profughi dalla scuola, quelli che fecero e fanno progredire l'arte, o che almeno le diedero e le dànno qualche novità universalmente intesa e sentita, onde pare che non siano indegni d'essere ascoltati, e sono ascoltati davvero, quelli che gridano che l'arte vivrebbe anche senza le scuole. Nel VI Congresso Artistico il mio illustre amico Panzacchi propose ai colleghi di studiar questo tema: « Se le Accademie di belle arti, quali sono, non riescano inutili. In tal caso, come si possa in altro modo migliore impiegare a beneficio dell'arte i fondi iscritti nel bilancio dello Stato ». Ed è così scarsa la fede che si ha nei nostri Istituti artistici, che il Panzacchi fu calorosamente applaudito.

Il vero è che l'arte vivrebbe meglio con un insegnamento diverso da quello che si dà. Quale, a mio parere, debba essere questo diverso insegnamento, vedremo più innanzi. E vivrebbe anche (non si può dire precisamente come) senza scuole. L'arte non muore; produce sempre, e continuamente si trasforma, e forse si trasformerà in modo da non sembrare più arte a quelli che, in un futuro possibile, cioè in un vivere differentissimo dal nostro, avessero i criterî estetici che abbiamo noi: e, se mai, quell'ambiente che oggi si chiama inestetico, sarebbe il suo ambiente, e ci saprebbe vivere vigorosamente quando avesse cultori di grande ingegno.

Non è una ragione il dire che l'arte è malata perchè l'ambiente le è nemico. Prima di tutto converrebbe vedere se, come e quanto è malata, e, caso mai, se il suo male ha origine dall'ambiente; nel qual caso s'ha a cercar di curarla, non tentando di mutar l'ambiente, ma tentando d'intonarla con la ragione dei tempi.

È la vita che ci deve insegnare a riformare le scuole. In Italia, quando si presentano questioni didattiche, si pensa alla scuola, e non si guarda alla vita. È una delle tante forme della nostra inestirpabile rettorica. Così le riforme, attuate, o solamente proposte, per migliorare l'insegnamento artistico, hanno tutte lo stesso peccato d'origine: quali più quali meno, son tutte accademiche.

Entriamo in una delle nostre case o in uno dei nostri negozî. Quattro

quinti degli oggetti che ci troviamo, sono usciti o dalla grande officina o dalla modesta bottega dell'operaio. Sono oggetti fusi, stampati, tagliati con la sega, con la *trancia*. Legno, bronzo, ghisa, cemento, gesso, terracotta, stoffe, carta dipinta, quadri a chiaro scuro e a colori, sono prodotti dell'opificio o dell'artiere che ha bottega propria: e va benissimo. Pochissime di queste cose sono uscite dalle mani dell'artista: ma dalla mente e dalle mani dell'artista dovrebbero uscire i concetti, le *trovate*, le novità eleganti e gradite, i disegni, i modelli; e a questo lavoro si dovrebbero opportunatamente dedicare anche gli artisti di valore, come facevano ne' migliori tempi dell'arte i maestri eccellenti.

Ora entriamo in uno di quei nostri Istituti artistici che devon essere riformati. Che parte vi è fatta agl'insegnamenti che dovrebbero preparare la bellezza, la convenienza, l'originalità gentile di questo materiale della casa, del negozio, del ritrovo pubblico? Con quale ordine, con quali metodi, con quali esemplari, con quali eser izî pratici, con quante visite alle officine si mostra ai giovani il modo di passare dalla scuola alla vita?

In questo senso e con l'intendimento di preparare gli alunni alla professione, tutti gl'insegnanti fanno (chi in un modo, chi in un altro) non poco, e necessariamente perchè bisogna pure che da gessi, da disegni, da fotografie o direttamente da opere originali facciano copiare anche oggetti d'uso, un cancello, un vaso, un balaustro, un parafuoco, ecc. Ma questo insegnamento vuol diretto con metodi elevati e con un saggio coordinamento delle lezioni grafiche con quelle di storia e con quelle lezioni dimostrative che non possono esser date che dall'officina, dal laboratorio, dalla fabbrica, insomma, dove si produce pei bisogni attuali del pubblico. In tutte le scuole, e specialmente nelle scuole di belle arti, l'alunno deve sapere quel che fa e valutare quel che impara e vedere lo scopo pratico de' suoi studî. Bisogna che l'alunno sappia (e spesso non lo sa) di che stile è, a qual secolo, a qual paese appartiene l'opera che studia, di qual opera fanno parte i *dettagli* che copia e come e quanto gli sarà utile nella vita il lavoro che fa nella scuola. Tocca poi ai legislatori, consigliati dai maestri, a sopprimere ciò che non serve più: ma bisogna sopprimere con giudizio.

Sopprimendo, bisogna guardare se al vecchio che si toglie via, c'è un nuovo da sostituire utilmente. L'Istituto artistico di Parma, per esempio, ebbe sino a pochi anni fa quella scuola d'incisione a cui Paolo Toschi aveva dato celebrità e fortuna. Fu soppressa perchè l'arte del bulino non fa più per noi; ma del denaro, del molto denaro che quella scuola costava, non fu destinato un soldo all'insegnamento di quella moltiplice arte che è succeduta trionfalmente alla calcografia e che serve a tanti bisogni della vita di tutti: dico la silografia, la stampa a colori, e quella maravigliosa stampa che si cava dalle fotografie e che dà quelle innumerevoli illustrazioni che sono oramai parte integrale, parte vitale di tanti periodici e di tanti libri. Quelli che hanno chiusa la scuola d'incisione dell'Istituto artistico di Parma, non sapevano, pare, che è una gloria dei nostri tempi questo complesso di trovati e di processi che, a ragione, è chiamato: « Risorgimento grafico ».

Riformando le scuole senza guardare alla vita, i fatti come questo si rinnoveranno sempre, e principalmente (lo vedremo più innanzi) nelle scuole d'architettura.

Ora entriamo in una pinacoteca, poi in una gliptoteca; poi usciamo e fermiamoci davanti a qualche palazzo monumentale, a qualche chiesa costruita da un artista insigne: poi entriamo di nuovo nelle nostre scuole. Che cosa vi s'insegna per iniziare, per indirizzare i giovani all'arte pura? Come furono educati, o piuttosto come educarono se stessi dopo non lungo tirocinio, gli artisti d'altri tempi che dipinsero quei quadri, che scolpirono quelle statue, che inalzarono quelle chiese, quei palazzi, quei teatri?

Abbiamo già risposto a questa domanda. Quando il viaggiare era tanto più difficile e faticoso che non sia ora, quegli artisti viaggiavano, osservavano, meditavano, copiavano, sceglievano.

Un giorno si udì un grido pieno di dolore: « La grande arte se ne va! » Nel '78 sentii gli echi di questo grido a Parigi, dove ero andato a studiare l'arte d'Europa in quella memorabile esposizione; ma appunto in quell'esposizione erano ammiratissimi non pochi grandi quadri di artisti che avevano fatto dei monti di quattrini. E sorgeva il Teatro dell'Opéra! Quel grido fu un falso allarme. Ora si grida: « L'arte pura non è più pei nostri tempi. Facciamo dell'arte applicata! »

No. Nelle nostre scuole i giovani che mostrano attitudine all'arte pura devono essere indirizzati con attentissima vigilanza, istruiti con la massima diligenza perchè possano diventare artisti nel più alto senso della parola; rispettati in tutto ciò che in loro è natura e non traviamento, per essere poi lanciati nel mondo a osservare, meditare, scegliere, come fecero i giovani artisti d'altri tempi, per diventare alla loro volta maestri nell'arte pura.

L'arte pura, comunque si desideri, comunque s'intenda, comunque si faccia, avrà sempre il suo posto per vivere. Ci saranno sempre dei signori, o almeno dei ricchi, che vorranno da un maestro il ritratto, il paesaggio, la statua, la villa; ci saranno sempre delle popolazioni, delle classi, che vorranno il teatro, il tempio, il palazzo; saranno sempre necessarî non piccoli edifizî per l'istituto di credito, di beneficenza, d'istruzione.

In altri tempi ci furono degli osti e dei sarti che si chiamarono fortunatissimi d'esser pagati con un dipinto. Oggi un proprietario, un professionista, un banchiere, non accetterebbe a saldo d'un conto un quadro, o una statua, nemmeno a prezzo ridotto, mentre, invece, accetterebbe una partita di grano.

Ciò è vero; ma è anche verissimo che in altri modi, in altre forme di contratto, non poco si spende in opere d'arte pura, e per i vivi e per i morti, voglio dire negli edifizî pubblici e nei privati e nei cimiteri monumentali. E siccome nemmeno i miliardarî hanno ancora trovato il mezzo di portarsi nel mondo di là il becco d'un quattrino, così avviene che non di rado leghino una parte delle loro sostanze, o per vanità o per certi loro ideali, in fondazioni che quasi sempre, direttamente o

indirettamente, giovano anche alle arti, come musei, biblioteche, ricoveri, scuole, monumenti, abbellimenti di strade, di piazze, ecc.

Queste e altre simili sono le fonti, dirò così, di commissioni per gli artisti. Nè mancano gli amatori, boriosi, se si vuole, più che intelligenti, compratori di lavori artistici celebrati, compratori mirabilmente paganti. L'America ne ha parecchi, e tengono, in certo modo, il posto degli antichi mecenati, come tiene il posto dell'antico Sovrano buongustaio lo Stato che fonda le gallerie d'opere moderne.

Perchè, dunque, dovremmo trascurare l'arte pura? E perchè dovremmo disperare del nostro avvenire artistico? Perchè s'ha a credere che in Italia non nascano più artisti? La natura non ci fu mai e non ci è nemica; ma ci è nemica la pedanteria; ci è fatale la rettorica, che ha finito per straniarci dalla vita.

Si deplora che la nostra scuola artistica sia di tanto inferiore alla antica bottega. Quando la scuola d'arte sarà rientrata nella vita, si troverà in condizioni simili a quelle della gloriosa *bottega*, la quale dava quello che il pubblico domandava: allora saremo modernissimi e nello stesso tempo saremo tornati all'antico.

Che cosa ha fatto in questo senso l'autorità tutrice della pubblica istruzione?

Poco, e quel poco non bene. Si fece e si fa un gran parlare di arte, e non s'arriva mai a una riforma. Se si prendesse sul serio ciò che si dice o soltanto ciò che si scrive in Italia ogni volta che viene in discussione un argomento che abbia una relazione qualsiasi coi nostri interessi artistici, si dovrebbe credere che nel nostro paese si viva d'arte come a Corinto ne' suoi giorni più belli. Non si trascura nessuna occasione: costruzioni e ricostruzioni di edifizî, riparazioni o restauri a opere d'arte; regolamenti per la loro conservazione; esposizioni periodiche, effimere, permanenti, archeologiche, storiche, d'arte odierna, dànno ansa alla critica degli scrittori e alle velleità estetiche del pubblico. Ieri tutti erano in moto per trovare una cura profilattica contro l'epidemia dei campanili: oggi son tutti mortificati per l'esito, prevedibile, del concorso al *Pensionato*. Siamo così poco avvezzi a veder qualche effetto di questo continuo parlare d'arte e d'artisti, che le poche e timide riforme pensate ultimamente dalla Giunta Superiore delle Belle Arti parvero ad alcuni ottimisti il principio di un rinnovamento didattico degl'Istituti artistioi.

La storia delle controversie a cui, nei nostri tempi, aprirono il varco le proposte di riforme nei nostri Istituti artistici, riempie l'animo di mestizia e di sgomento. In quarant'anni il problema dell'insegnamento artistico non ha fatto un passo verso una soluzione qualsiasi.

Il 24 giugno del 1883 la Maestà del Re firmava un Decreto col quale il ministro Baccelli avrebbe profondamente mutato il riordinamen o dato pochi anni prima agl'Istituti artistici dall'onorevole Coppino. Il secondo arti olo del Decreto presentato a S. M. il Re dall'onorevole Baccelli diceva: « Gli Istituti di Belle Arti di Modena, Parma, Lucca, Carrara, la regia Scuola di Disegno per gli operai in Reggio Emilia, lo Stabilimento teorico-pratico di Belle Arti in Massa-

Carrara sono soppressi; ed in loro vece verranno istituite nelle medesime città altrettante scuole di arte industriale o di un'arte speciale ».

Quel De reto arrenò alla Corte dei Conti (e potrei dire come e perchè); poi il Consiglio di Stato lo mise a dormire, e per sette anni non se ne parlò più. È un destino che le proposte di riforme per i nostri Istituti artistici abbiano delle prolungate catalessi.

Ruppegli l'alto sonno nella testa il ministro Boselli sulla fine del 1890. Il Boselli lo presentò il 20 gennaio del 1891 alla Camera dei Deputati che lo aspettava, avendolo chiesto, nella tornata del 23 maggio 1890 col seguente ordine del giorno proposto da un artista insigne, Ettore Ferrari, e da altri deputati: « La Camera invita l'onorevole ministro della pubblica istruzione a studiare un disegno di legge allo scopo di ridurre e trasformare in iscuole artistiche industriali gli Istituti artistici d'importanza secondaria ».

L'onorevole Boselli, presentando il suo Disegno di Legge, dichiarava che le idee espresse in quell'Ordine del giorno erano precisamente le sue, confessando con cavalleresca lealtà che anche gli Istituti artistici che hanno sede nelle grandi città, dovevano essere « in parte rinnovati o riformati », ma che sarebbe stato « imprudente ed inutile attendere quelle novità disputabili per mettere ad effetto la trasformazione degli Istituti *d'importanza secondaria*, la quale trasformazione, a giudizio del Boselli, non doveva porgere « seria occasione a controversie e a dibattiti ». Soggiungeva che la questione dal 1883 in poi aveva fatto « un grande cammino », e che si cominciava a capire che è più utile, non solo agli interessi materiali, ma al decoro di una città, l'avere una buona scuola d'arte applicata alle industrie, piuttosto che un vano Istituto di Belle Arti.

Insieme con la proposta di sopprimere gl'Istituti artistici minori (la quale, contrariamente alle previsioni dell'onorevole Boselli, diede occasione a controversie e dibattiti); insieme con la promessa che sarebbero poi riformati gli Istituti artistici maggiori, era presentato anche un Disegno per l'istituzione di due Scuole superiori di Architettura, a Venezia e a Firenze. Nè questi erano i soli quesiti del complesso problema artistico.

Uno, poi, nuovo o quasi, ne aggiungemmo noi, consigliando di mettere una *Sezione d'Architettura* negl'Istituti tecnici per fare i *Periti-architetti*. Un altro già si faceva innanzi, che divenne, ed è ancora, argomento di molte discussioni inutili, cioè quello dell'insegnamento della storia delle arti nelle scuole secondarie.

Bisogna proprio avere la santa pazienza di studiare a uno a uno questi quesiti, ed altri minori, che, quasi corollarî, si presenteranno inevitabilmente.

Chi consideri che l'arte può essere, come fu, una grande rendita del nostro paese, una grande fortuna che non indebolisce la nostra fibra e non depaupera il nostro suolo; che può essere una gloria che non costa nè lacrime nè sangue, e aggiunge invece amori e godimenti spirituali alla vita; chi consideri che un indirizzo razionale dato all'in-

segnamento delle arti può salvare dalla miseria e dalla disperazione migliaia di giovani, non vorrà credere che siano umilianti le fatiche pazientissime che spenderemo nello studio di ciascuno dei più minuti quesiti che formano il problema artistico in Italia.

Cominciamo col Disegno di legge del ministro Boselli. Quel Disegno riaprì l'antica discussione sul riordinamento delle nostre Scuole di Belle Arti, iniziata dai novatori romantici, rinfrescata nel '59 dal Mussini, dal De Fabris, dal Perez, e più tardi dai così detti realisti.

Le controversie a cui diedero argomento le varie proposte di riformare le nostre Scuole di Belle Arti formano una storia, e pare la storia d'uno di quei mali fisici che, alimentati da guasti organici, si mitigano, si nascondono, rincrudiscono, fanno delle soste, ripigliano il loro cammino, si presentano con diversi sintomi, come se volessero deludere la vigilanza del medico, e non sono mai curati radicalmente.

Delle varie riforme pensate, e anche tentate, in diversi tempi, per dare un indirizzo sicuro e fecondo al nostro insegnamento artistico, già m'occupai, e devo occuparmi di nuovo, ripetendo non poche cose dette e ridette, per aggiungerne dell'altre e per ritirare una proposta che rispetto alle Scuole superiori d'Architettura sostenni contro l'illustre e compianto senatore Cremona e che fu poi accettata dalla Giunta delle Belle Arti (1).

Tutti conoscono l'elegante e rumorosa rivoluzione contro l'accademia e contro la rettorica fatta dai romantici. Il loro grido di guerra fu il famoso verso di Giuseppe Berchoux, che compendiava il loro programma:

Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?

A quella rivoluzione ne seguì un'altra, della quale i romantici non furono gli ultimi preparatori, e fu la rivoluzione politica quella che fece l'Italia. Anche quella volta le lingue precedettero le spade, secondo il detto d'un illustre filosofo.

La rivoluzione che aveva fatto l'unità della patria, avrebbe voluto annodare l'Italia redenta con l'Italia dei Comuni, rinfrescando la antiche glorie e principalmente la gloria artistica, indubitabilmente «vera». Ma agl'Italiani non pare di riattaccarsi bene al loro passato se non rinnovano le forme e i nomi delle istituzioni che vogliono ripristinare, mentre l'essenziale (dimostrata l'opportunità di ripristinarle) sta nei mutamenti che i tempi vogliono o consigliano.

Per questa idolatria del nostro passato, molti pensarono allora che nell'Italia risorta le arti dovessero risorgere con un insegnamento simile in tutto a quello che si dava nell'antica bottega. L'accademia ricordava il principato dispotico; la bottega rinfrescava le memorie storiche delle libertà municipali.

Per verità, la bottega aveva su tutte le scuole venute dopo, l'ine-

---

(1) V. *Nuova Antologia* del 1° e del 15 marzo 1893. Cito quei due articoli una volta tanto: ma molte delle cose che vi dico dovrò qua e là ripetere. Mi preme d'arrivare a conclusioni concrete con ragionamenti ed esempi e con la scorta di chiari e sicuri principî estetici.

stimabile vantaggio di render brevissimo il tirocinio e di tenerlo libero da ogni superfluo insegnamento teorico. I giovani valorosi e volonterosi raggiungevano presto, nel lavoro tecnico, il maestro. Si dava anche il caso che lo sorpassassero e diventassero suoi emuli; ma se questo poteva esser brutto per atti d'ingratitudine o d'irriverenza, era pur sempre un bene per l'arte, la quale, come ogni altra cosa, progredisce appunto quando i discepoli superano i maestri. Del resto, gli uomini vissero sempre e vivono in uno stato, più o meno grave, di rivalità.

Anche la bottega aveva il suo difetto, e stava in ciò, che l'alunno si trovava nel continuo pericolo di modellare un po' servilmente la sua intelligenza e la sua maniera sull'esempio vivo del principale, ritardando così lo sviluppo della propria originalità. Ma siccome gli alunni eran molto giovani, e vedevano e osservavano anche opere d'altri maestri, avevano il tempo e il modo di trovare e d'assimilare ciò che più si confaceva al loro genio.

Per queste ragioni, nel 1859 fu proposto in Toscana un insegnamento conforme a quello dell'antica bottega. Lo propose un valente pittore, il Mussini, in una relazione che scrisse quando faceva parte d'una Commissione incaricata dal Governo provvisorio di studiare se nell'Accademia di belle arti di Firenze l'insegnamento avesse bisogno d'esser corretto e, caso mai, con quale indirizzo e con quali mezzi.

A quella Commissione apparteneva pure il De Fabris, che presentò parimenti una relazione. Il Perez poi esaminò quelle due relazioni in un opuscolo dove nella prima pagina s'affretta ad avvertire il lettore che il « progetto di riforma del Mussini è sostanzialmente diverso, se non opposto » a quello del De Fabris (1).

I differenti criterî e raziocinî di quei due artisti, i quali all'ingegno univano l'esperienza, meriterebbero un serio esame anche oggi, in tanta incertezza d'intendimenti rispetto alle riforme dei nostri istituti artistici; ma noi non ce ne occuperemo se non quanto è necessario al nostro scopo, che è quello di trovare il miglior modo possibile d'incoraggiare (e non con le sole parole) i giovani nati all'arte, d'aiutarli a tentarne l'alte vie, e d'incamminare gli altri per occupazioni più modeste.

Il Mussini, che sempre idoleggiò l'antica bottega e, professore amato e riverito, la ripristinò come meglio potè nella sua scuola, voleva che l'alunno, sin da' suoi primi principî, s'avvezzasse a pensare e sentire come il maestro. In sostanza il suo ragionamento era questo: – Cominciando dal servire i loro rispettivi maestri e lavorando poi con loro come aiuti, tanti nostri antichi artisti diventarono eccellenti. Anche oggi, dunque, il maestro educhi i suoi alunni a osservare e ritrarre al modo suo la natura.

Il Mussini non rifletteva che nell'antica bottega quell'insegnamento uniforme e soggettivo era imposto dallo stato delle cose, e consigliato, non solo dalla fede che il maestro aveva ne' suoi principî e nella maniera sua, ma anche, diciamolo pure, dal tornaconto, perchè al maestro

---

(1) Francesco Perez, *Sul riordinamento degli studi della Fiorentina Accademia di Belle Arti.* Firenze, Barbera, Bianchi e C. 1859.

premeva di farsi aiutare da'suoi garzoni alunni, e di farseli al più presto soci subalterni quando le commissioni eran grosse o eran molte.

Nel suo entusiasmo per l'antica scuola pratica, il Mussini temeva che l'insegnamento artistico elementare, se conservato impersonale e oggettivo, allevasse degli artisti senza *individualità;* e per preservare l'alunno dal pericolo di non avere una personalità, gli voleva dare quella d'un altro, mettendolo nella necessità di sbarazzarsene dopo (con dispendio di forze e di tempo) se la personalità acquisita non gli fosse stata conveniente.

Non meno del Mussini si mostrò rigido ne'suoi criterî il De Fabris, ed è rigidezza che si comprende. La sua proposta era buona e merita d'essere continuamente ricordata da chi pensa alle possibili riforme delle nostre scuole d'arte.

Sono due, dice il De Fabris, le forze di cui si vale l'artista: la mano abile a rendere concreti e palesi i concetti della mente; e la mente affinata a eletti pensieri e sicura di trovar nella mano un istrumento docile ed efficace. Per conseguenza, sono due le radicali sezioni dell'insegnamento: la parte elementare, che educa la mano e serve a formare il *compiuto disegnatore;* e quella superiore, che feconda e coltiva l'ingegno e forma l'artista. Il disegno è per tutti la stessa cosa, perchè è cosa positiva, esatta, immutabile. Non ammettendo nella sua perfezione nessuna diversità, può essere insegnato nelle Accademie (1).

Ma l'insegnamento alto « non è bene che sia dato nelle Accademie ». Gli studenti, - somigliantissimi tra loro mentre si trovano nella scuola elementare, - se hanno le facoltà necessarie al vero artista, affermano più tardi, immancabilmente, la loro originalità. Ora, perchè possano imprimere quanto più presto e quanto meglio è loro possibile il carattere della propria originalità nelle loro opere, è necessario che restino liberi dal giogo di precetti dommatici, che non siano violentate, sviate, distratte le naturali funzioni della loro intelligenza.

Il De Fabris proponeva che questo insegnamento superiore e libero fosse impartito da professori scelti dal Governo tra quelli venuti in fama per l'eccellenza delle loro opere. A tali professori, secondo la proposta del De Fabris, il Governo avrebbe dovuto dare un discreto *assegno annuo*, a titolo di rimborso per le spese del loro ufficio, e poi, dopo i sessantacinque anni, una modica pensione (2).

Questa proposta, buona in astratto, non è pratica. Anche ammettendo che possiamo distinguere l'artista venuto in fama per moda da quello che deve la sua rinomanza all'eccellenza delle sue opere, non si troverebbe facilmente un artista celebre disposto ad accettare cristianamente nel suo studio giovani destinati forse a diventare suoi emuli e dai quali, a ogni modo, non potrebbe sperare nessuno di quei vantaggi che gli antichi maestri ritraevano dai servizî dei loro garzoni e dei loro aiuti.

---

(1) PEREZ. *Op. cit.* pagg. 4, 5 e 11.

(2) PEREZ. *Op. cit.* p. 41.

Neanche così poteva risorgere l'antica scuola pratica. Si vede infatti che misero frutto ha dato la *Scuola libera dei professori onorarî esercenti*, istituita con gli Statuti che andarono in vigore dal 1876 al 1879 per gl'Istituti artistici. A questi professori, dicono quegli Statuti, potrà essere « assegnato gratuitamente uno studio nell'edificio dell'Istituto o in altro luogo dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione, nel quale caso avranno essi l'obbligo di ammettervi quei giovani che volontariamente lo richiederanno per compiere la loro istruzione pratica dopo finiti i corsi obbligatorî e vinte le prove dei relativi esami ». S'intende che « l'uso di questi locali potrà esser tolto, quando sia riconosciuto che il professore onorario non risponda alle esigenze dell'insegnamento ».

Non si sa poi chi debba giudicare se il professore onorario risponda o no alle esigenze dell'insegnamento, anzi non si sa precisamente nemmeno quali siano codeste « esigenze ».

Ma prima di queste difficoltà se ne presenta una che mette in pericolo ogni cosa, che anzi rende impossibile l'istituzione della *Scuola dei professori onorarî*, o le toglie lo scopo, che dovrebbe esser quello di fare dei buoni artisti, educati da maestri valentissimi. Dove si vanno a prendere codesti maestri? Artista valentissimo, artista celebre vuol dire artista cercato, lodato e ben pagato. Ora, un artista che può spendere le sue forze in un lavoro rimunerativo e di grande soddisfazione, non vorrà mai impiegare una larga parte del suo tempo nelle assidue cure d'un insegnamento quasi gratuito e che per giunta gl'imporrebbe una grave responsabilità.

Questi inconvenienti però non tolgon nulla alla bontà del principio fondamentale della proposta fatta dal De Fabris. È sempre degna di restar presente al nostro pensiero la distinzione tra l'insegnamento artistico elementare e il superiore. Per quanto si possa sostenere che anche l'insegnamento artistico elementare ha un suo carattere e non è assolutamente oggettivo, è sempre vero che qualunque scuola che abbia maestri coscienziosi ed esperti, può insegnar bene la parte elementare delle belle arti.

Abbiamo già detto come imparavano nella bottega questa parte elementare i giovinetti, i fanciulli, che divennero poi grandi artisti e diedero vita alle diverse scuole. Allora per s uola s'intendeva un complesso ben definito di principî e di metodi tecnici, un modo caratteristico di osservare e ritrarre la natura, una schietta predilezione per le tali o tali altre rappresentazioni, con quei tali concetti e sentimenti, e si diceva con proprietà e con sicurezza: scuola veneta, umbra, fiorentina, bolognese. Oggi tali scuole non esistono più o consistono in gruppi d'artisti che partecipano alle opinioni e al fare d'un maestro. Ci sono, invece, le scuole ufficiali, coi loro Statuti e coi loro Regolamenti interni. Di queste scuole alcune si trovano in città grandi, altre in città minori, e perciò maggiori e minori si chiamano rispettivamente gl'Istituti artistici secondo la loro sede.

Gli uni e gli altri da molto tempo dànno un numero troppo esiguo di cittadini utili e soddisfatti; ma, pur troppo, il desiderio d'una

generale e profonda riforma è non meno vago che vivo. Due ministri, come s'è visto, il Baccelli e il Boselli, pensarono di sopprimere addirittura gl'*Istituti di secondaria importanza:* gli stracci van sempre all'aria. Si disse che questi Istituti minori sono sterili. Veramente, a giudizio del Boselli, non sono felicemente fecondi nemmeno « gl'istituti maggiori », i quali, com'egli disse, « vogliono essere in parte riformati o rinnovati »; ma agl'Istituti maggiori si credè di poter pensare con più comodo; e intanto parve che convenisse metter mano alla trasformazione, ossia alla soppressione, degl'Istituti minori per farne altrettante scuole d'arte applicata.

Nella mente di quelli che approvano così radicale riforma, tiene il supremo posto questo concetto: – Per fondare utilmente in una città una scuola d'arte applicata alle industrie, bisogna uccidere le scuole d'arte pura che vi esistessero, anche se le scuole d'arte pura sono elementari. – Ma, senza venir meno al rispetto dovuto all'opinione d'uomini valentissimi, mi permetto di creder giusto il principio opposto: Volendosi istituire in una città una scuola d'arte applicata, conviene metterle vicino una scuola elementare d'arte pura.

Da undici anni noi combattiamo (oramai posso dir *noi* e non *io*, perchè oggi sono tutt'altro che solo) per questo principio: – non sopprimere gl'Istituti minori, ma ridurli a scuole *elementari* d'arte pura mettendoli insieme, in una sola sede, con le scuole d'arte applicata e lasciando *spalancata* la porta di comunicazione tra le due scuole, perchè l'alunno della scuola d'arte industriale che abbia dimostrato attitudine a divenire artista, possa trovare la sua via, e l'alunno inetto della scuola d'arte pura possa cominciar prestissimo lo studio artistico applicato prima di diventare un artista *manqué,* cioè un infelicissimo spostato.

Dalla scuola d'arte pura i giovinetti che promettono molto, dovrebbero uscire con una *borsa di studio* per passare successivamente in varî Istituti artistici di città grandi e ricche d'opere d'arte e così continuare, non senza libertà, i loro studî meditando e copiando opere insigni e imparando a conoscere egregi maestri viventi.

Chi è persuaso che con questo principio regolatore dell'insegnamento artistico s'arriverebbe a diminuire di molto il numero degli artisti *manqués,* e ad innalzare l'educazione estetica degli artieri, si risparmi la fatica di leggere questa seconda parte del presente articolo, perchè tutte le discussioni che dovremo sostenere, non hanno per noi altro scopo che la difesa di questo principio, con l'attuazione del quale noi crediamo fermamente che l'Italia potrà diventare, come fu quando l'arte si studiava meglio, la più artistica nazione del mondo.

Quali erano le ragioni addotte nel disegno di legge Boselli per sopprimere gl'Istituti artistici minori sostituendo ad essi altrettante scuole d'arte applicata?

Le ragioni le disse un deputato che era, senza confronto, il più degno d'essere ascoltato in questo argomento. Ettore Ferrari formulava così i motivi della sua proposta: « Fondandosi ora l'insegnamento sulla natura e sullo studio del modo come dall'antichità fino ai nostri giorni

seppero interpretarla i migliori, è necessario che gl'Istituti e le Accademie di belle arti sieno corredati di molti e svariati esemplari, di modelli, fotografie ed altro, sieno corredati di quanto è necessario per sviluppare il sentimento individuale dell'allievo ». Ora, concludeva l'on. Ferrari, per trasformare con queste esigenze tutti gl'Istituti artistici che esistono in Italia, il Governo dovrebbe spendere troppo.

Nessuno è più disposto di me ad accogliere la premessa di questo raziocinio, come nessuno è di me più fermo nel rifiutarne le conseguenze.

È vero che l'insegnamento artistico si fonda sulla natura e sul modo come la osservarono, la sentirono e la rappresentarono i migliori artisti, ma è anche vero che per comprendere perfettamente questa loro interpretazione della natura, non bastano le copie, le fotografie, i calchi. Utilissimo a cominciare l'educazione estetica dell'alunno perchè si faccia un'idea della varietà degli stili e dei diversi modi d'osservare il vero, questo materiale non è sufficiente pel giovine che sta per diventare artista compiuto, e vuole, non solamente conoscere, ma fare.

Del resto, nessuno, e molto meno un illustre artista, dovrebbe sconsigliare lo Stato dal corredare di buoni modelli le scuole d'arte, nemmeno se questo materiale didattico importasse una forte spesa. Prima di tutto sarebbe una spesa fatta una volta tanto, e sarebbe tutt'altro che eccessiva perchè si tratterebbe di arricchir d'esemplari i soli Istituti minori, i quali non sono che sei: nè sarebbe sproporziata allo scopo, se fossero anche cento.

Se le copie e le fotografie bastassero all'insegnamento compiuto, i giovani artisti inglesi, che possono studiare nel museo britannico e nel Kensington, non si moverebbero di casa loro. Perchè il giovine possa vedere e sentire come gli artisti eccellenti hanno – ciascuno a modo suo e come volevano i loro tempi e il loro paese – interpretata la natura, e con quali mezzi e con quali avvedutezze l'hanno ritratta, è necessario che contempli e mediti gli originali, e tanto meglio se può studiarli in quell'ambiente di cui sono rimasti una parte eloquente, caratteristica.

Noi abbiamo, per esempio, delle maravigliose cromolitografie di Pompei, e chi le esamini attentamente può farsi un'idea dell'arte che rallegrava le case di quell'elegante città. Chi, però, invece di osservare quei disegni colorati, andasse a passare, non dico un mese, ma una giornata, in mezzo a quella ruina indescrivibile, non solo comprenderebbe infinitamente meglio quell'arte, ma sentirebbe la vita da cui quell'arte uscì così severa e insieme così voluttuosa. Le generazioni passano, ma l'ambiente storico lascia le sue traccie nell'ambiente topografico, e solo in questo ambiente si può comprendere perfettamente l'arte che vi fiorì. Non c'è, per esempio, nessun artista tedesco che a Monaco, guardando la *Feldherrnhalle* di Görtner, sia persuaso di poter indovinare le bellezze di Firenze, o, contemplando il Politecnico di Neureuther, creda di potersi fare un concetto della fine del Rinascimento, o dopo aver ammirato i *Propilei*, la *Gliptoteca* e la *Ruhmshalle* di Klenze, s'illuda tanto da credere d'aver conosciuto i

monumenti dell'antica Grecia, i quali, per giunta, erano dipinti, nonostante che un dotto poeta classico abbia cantato che quei tempi lampeggiavano *di candor pario.*

Il primo, dunque, dei quesiti ci conduce, – come ci hanno condotti le osservazioni storiche generali della prima parte di quest'articolo, come ci condurranno gli altri quesiti che si presenteranno, – a queste conclusioni:

1° Che i giovanetti, che abbiano dimostrato speciali attitudini all'arte, dopo aver ricevuto un insegnamento minuto e rigoroso della tecnica elementare, devono muoversi e veder molte e diverse opere originali.

2° Che per istruirli nei principî della tecnica sono più che sufficienti gl'Istituti minori, anzi gl'Istituti minori *ridotti*, cioè con le sole scuole di preparazione, corredate di molti modelli, soppressi i *Corsi speciali.* – I due insegnamenti *speciali* (cioè non elementari) dell'architettura e dell'ornato, soppressi nell'Istituto di Belle Arti, dovrebbero risorgere, ordinati a uno scopo pratico, nell'Istituto tecnico, in una *Sezione d'Architettura*, della quale ci occuperemo quando, in un secondo articolo, parleremo delle alte e delle medie scuole di quest'arte sovrana.

3° Che gl'Istituti di Belle Arti *ridotti* devono vivere insieme e in ottima armonia con le scuole d'arte applicata.

La scuola d'arte applicata non deve escludere, anzi deve aiutare la scuola elementare d'arte pura. Dall'assoluto dominio dell'arte accademica si passò ai casti ardori dell'arte romantica, per arrivare alle crudezze del naturalismo. Ora siamo minacciati dal fanatismo per l'arte applicata alle industrie, magari a industrie che, nella città dove tale arte s'insegna, o si vuol insegnare, non esistono.

Nella scuola d'arte pura che vivrebbe accanto a quella d'arte applicata, l'insegnamento dovrebbe essere (non mi stanco di ripeterlo) elementare e diligentissimo. Col disegno di legge Boselli, che sempre ci minaccia, negl'Istituti minori sarebbe addirittura soppresso tutto l'insegnamento artistico che non fosse diretto ad *applicazioni* industriali, e che potrebbe pure esser dato dagli stessi maestri della scuola d'arte industriale. Non si comprende come non si voglia nemmeno tollerare quell'insegnamento elementare che rende possibili i primi passi, i più difficili e pericolosi, a quei giovinetti (degnissimi d'ogni riguardo) che paion nati per diventare artisti e non artigiani. Ammetto volentieri che si debba cercare di formare piuttosto degl'intelligenti operai, che degli artisti sbagliati; ma non so se si farebbe peggior servizio al paese trascurando l'istruzione artistica degli operai o togliendo ogni mezzo di educarsi ai giovani che possono sperare di diventare artisti eccellenti.

Qui si presenta una questione molesta e dolorosa per noi altri provinciali. L'affronterò liberamente.

Si crede e si dice che noi difendiamo le scuole artistiche dei piccoli centri per uno sterile orgoglio, e ho un'idea vaga che si sia anche detto che siamo mossi da interessi regionali. Ma qui non entra nè vanità, nè interesse: c'entrano, invece, due cose che nessuno può mutare, come

dissero, in due diverse circostanze, due illustri colleghi dell'on. Ferrari: la geografia e la storia. Disse una volta l'on. Boselli: « I bisogni della vita intellettuale e artistica sono sentiti vivamente in molte città d'Italia, paese che, anche per la sua forma geografica, male si presta ad accentrare tutto in un luogo solo (1) ». E disse, non meno bene, l'onorevole Martini, che « certe questioni, che paiono di pura arte, sono in realtà questioni di vita italiana, perchè le provincie non possono cedere alla capitale e a due o tre città, la storia loro, lunga serie di tradizioni gloriose, che vuole un risorgimento (2) ».

È inutile che io ripeta qui tutto quello che scrissi in difesa d'un saggio decentramento degli studî artistici elementari; nè mi pare necessario di rammentare ancora gli esempi che ci son dati dalla Germania e dalla Francia (3); ma mi pare necessario di parlare ancora una volta contro le dottrine che aiutano senza prudenza e senza discernimento, l'indirizzo della civiltà centripeto verso le città maggiori. L'unità di Italia sta su tutto e su tutti, e non solo l'unità politica, ma anche l'unità morale, l'unità dei sentimenti: ma il movimento centripeto, che di questa unità è una conseguenza, dovrebbe essere frenato e corretto e non favorito. Le città minori d'Italia hanno accettato sacrifizi non lievi, a cui non rispose sempre un adeguato premio. Non si domanda che le città italiane risorgano con la vitalità esuberante dell'antico comune; ma si domanda e si vuole, che godano tutte quelle agevolezze che sono compatibili con le esigenze della vita nazionale. Contente del loro posto, inferiore a quello delle grandi città, pretendono di essere aiutate a sviluppare tutte le loro forze intellettuali, morali ed economiche.

Si nasce cittadini italiani nei nostri più oscuri villaggi, come a Roma, a Firenze, a Napoli.

Ma prescindiamo dalle ragioni così dette morali, dall'equità, e persino dal sentimento di fratellanza. Le città di Modena, Parma, Urbino ecc. sarebbero certamente disposte e pronte anche a sacrificare le loro scuole d'arte, se tale sacrifizio fosse utile all'Italia; ma nulla, invece, le sarebbe più dannoso. In loro favore, questa volta, l'apologo di Menenio Agrippa presenterebbe invertite le parti: le membra languide e scarne domanderebbero allo stomaco pieno un esercizio salutare, senza del quale, lo stomaco finirebbe per patire d'atonia.

Ripeto e ripeterò cose già dette altre volte, cose semplici e, se non m'illudo, evidenti, ma che stentano a farsi strada, impedite dal fatale pregiudizio che le piccole città d'Italia siano destinate alla sterilità (4). Si può prevedere chiaramente quel che sarebbe in venti o trent'anni l'Italia, come paese artistico, se diventasse impossibile o estremamente difficile lo studio dell'arte per quelli che nascono in provincia, cioè, se nelle scuole d'arte delle città secondarie fossero proibiti e scomunicati gli studi artistici elementari non applicati a un'industria; se, in

---

(1) *Bollettino uff. dell'Istruzione pubblica*, 1890, pag. 671.

(2) V. *Atti del VI Congresso artistico*, pag. 59

(3) V. *Nuova Antologia* del 15 marzo 1893, pag. 318 e segg.

(4) V. *Nuova Antologia* del 15 marzo 1893, pag. 320 e segg.

somma, fosse ucciso nel suo boccio ogni fiore d'intelligenza artistica sorto lontano dai grandi centri. In tal condizione di cose, cioè, data una legge che trasformi gl' Istituti minori in altrettante scuole di arte applicata, - se nell'Emilia nascesse un Correggio e a Urbino un Raffaello, ed entrassero fanciulli, il primo nella scuola d'arte industriale di Parma o di Modena e il secondo in una simile scuola della sua città, che cosa ne dovrebbero fare i loro rispettivi maestri? Per essere ossequenti alla legge, dovrebbero cercare di ottundere, d'intorpidire, di spegnere in quei due ragazzi maravigliosi quelle virtù estetiche che non fossero giudicate utili all'esercizio d'un'arte industriale.

Certo, anche oggi, un artista può cominciare da un lavoro puramente materiale, avvezzando l'occhio ed esercitando la mano, prima di educare la mente: nei nostri tempi, alcuni artisti d'alto valore hanno cominciato così; ma per diventare artisti compiuti cominciando così, bisogna poi che il giovinetto si faccia una certa istruzione, che viva in compagnia di buoni maestri, in mezzo a opere insigni e con qualche cosa da fare; è necessario, in somma, che cresca e si formi in un ambiente che non si trova che in pochissime città.

Ora, se nelle città secondarie d'Italia i maestri di disegno non si dovessero occupare che dei futuri operai, che cosa avverrebbe dei giovanissimi alunni che, quando fossero mandati in qualche grande centro, diventerebbero artisti? Resterebbero artigiani dove son nati. La scuola d'arte applicata avrebbe tenuta chiusa la porta dalla quale i valenti dovrebbero avere il diritto, e col diritto i mezzi, di uscire onorevolmente per entrare nella scuola d'arte pura, e da questa scuola passare poi all'aria aperta, nella vita viva.

Un provvedimento ufficiale abbastanza recente mi persuade che abbia fatto non breve cammino il consiglio che davo undici anni fa, di tenere « spalancata » la porta di comunicazione tra la scuola d'arte applicata e quella d'arte pura.

Non sono molti mesi che i giornali davano la notizia che la Giunta superiore delle Belle Arti aveva espresso il voto che i licenziati dalla *Scuola degli Artieri* di Milano, la quale forma la seconda Sezione della Accademia di Brera, fossero ammessi alle scuole d'arte pura, le quali costituiscono la prima Sezione di quell'Accademia.

Quel voto della Giunta fu accolto bene dal Ministero. Non so poi se il relativo Decreto, che alcuni mesi fa era in corso di registrazione alla Corte dei Conti, sia arrivato. Ne dubito, perchè il destino dei provvedimenti pei nostri Istituti artistici è di restare a mezz'aria, o anche d'essere applicati a spizzico e soltanto qua e là, quantunque sia evidente che un provvedimento riconosciuto buono per una scuola debba essere (salvo rare eccezioni) esteso a tutte le scuole della stessa specie. Anche con quel voto della Giunta i nostri Istituti artistici sono lasciati fuori della legge normale e comune, restando limitata a Milano la riforma proposta.

La quale avrebbe anche un difetto intrinseco, se è vero ciò che dissero i giornali che la lodarono con questo ragionamento: - Oggi, con gli Statuti che andarono in vigore un quarto di secolo fa, i gio-

vani che abbiano compiuto dodici anni, sono ammessi all'Istituto di Belle Arti solo che presentino l'attestato di aver fatto il corso elementare o che sopra le materie di tale corso sostengano con esito buono un esame davanti a professori dell'Istituto.

Vedete, – dicevano i giornali, – che con gli attuali Statuti, possono entrare nelle scuole d'arte anche i ragazzi che non hanno mai dato la più piccola prova d'avere attitudine agli studî artistici. Per l'avvenire, invece, dove la proposta della Giunta sarà diventata legge, cioè dove la scuola d'arte applicata servirà a iniziare gli alunni allo studio dell'arte pura, gli alunni avranno l'inestimabile vantaggio di poter attendere di giorno ad altri lavori (poichè appartengono quasi tutti a famiglie non agiate) e di prepararsi nella sera d'inverno e nelle prime ore della mattina d'estate, agli esami che aprono la porta d'una scuola più alta; dove si studia per diventare artisti, e non per restare artieri.

Ma, – mi sia permessa una osservazione, – se si deplora che al corso preparatorio (ormai virtualmente soppresso) dell'Istituto artistico possano essere ammessi indistintamente i ragazzi che hanno ottenuto la licenza elementare, si dovrà pensare che i lodatori della riforma proposta dalla Giunta credano che nell'Istituto artistico non si potrà più entrare che per la scuola d'arte industriale; si dovrà ritenere, in somma, che questa scuola diventerà il vaglio, l'unico vaglio, per separare i giovani che si daranno alle industrie da quelli che faranno la carriera dell'artista.

Ora, se le scuole d'arte applicata sono aperte soltanto di sera nell'inverno e solo per tempissimo d'estate, non potranno mai sostituirsi alle scuole elementari dell'Istituto, le quali, come l'altre scuole dello stesso Istituto e come tutte le scuole secondarie, hanno un preziosissimo orario diurno. Non si vorrà pretendere che i giovani che possono studiare con tale orario, abbiano a subire le esigenze e i *ripieghi* della scuola serale e mattutina sacrificando la miglior parte della giornata, anzi quasi tutta la giornata.

E', dunque, necessario lasciare la scuola elementare d'arte pura accanto alle scuole degli operai, come da tanti anni andiamo raccomandando.

In conclusione, comunque venga applicata la riforma presentata dalla Giunta, noi la possiamo tenere come una prova, o almeno come un lieto segno del progresso che va facendo il nostro principio regolatore dell'insegnamento artistico. Quando tale principio sarà universalmente approvato (di ciò non dubito; è questione di tempo), quando diventerà legge, come precisamente l'applicheremo?

Lo studio di questo quesito deve contribuire a convincere, anzi a persuadere, i nostri avversarî, e a guadagnare definitivamente alla nostra causa gl'incerti.

Il lettore non deve supporre ch'io abbia l'intenzione di perdergli il rispetto rammentandogli una cosa che sanno anche i fanciulli, cioè che per tutte le discipline ci sono scuole di tre diversi gradi; scuole in cui gli alunni cominciano a imparare; scuole in cui ricevono un

insegnamento un poco più alto, e scuole dove, per dir come si dice, gli studenti *si perfezionano*.

Queste tre categorie di scuole ci sono, sino a un certo punto, anche per l'insegnamento delle belle arti; ma da certe specifiche differenze tra queste scuole e le altre (le tecniche e le classiche) sorgono per l'insegnamento artistico criterî e metodi così particolari ed essenziali che il volerlo far andare innanzi con le solite regole generali dell'altre scuole sarebbe un pericolo per le intelligenze più fini. La fuga dispettosa dalla scuola d'arte, la diserzione, la ribellione di giovani che diventarono poi valentuomini, ebbe quasi sempre origine e causa da pedanterie e tirannie didattiche che in altre scuole possono, tenute in una modesta misura, essere benefiche, ma che nelle scuole d'arte sono addirittura fatali.

Nelle scuole d'arte l'insegnamento elementare è un benefizio che il giovinetto riceve come il bambino riceve il latte dalla nutrice. Quanto è più intimo e continuato il contatto intellettuale del giovinetto col maestro che, in certo modo, gli guida la mano, tanto è più efficace, se il maestro è valente, coscienzioso pazientissimo. Progredendo, il giovane deve domandare sempre meno al suo maestro e sempre di più alle proprie facoltà sino a restar libero, consigliato più che diretto, da qualche insigne artista vigile ed affettuoso; ispirato, istruito, eccitato dallo spettacolo di molte e varie cose belle; scosso nel sentimento dell'emulazione, in cerca di ciò che è più consono al suo spirito, imparando nello stesso tempo a conoscere il pubblico, il che è facile, anzi quasi inevitabile, nei grandi centri.

Il pubblico (comunque lo giudichi il filosofo, il moralista, l'economista) ha i suoi diritti rispetto all'arte; e dev'essere ascoltato, e saviamente contentato, anzi prevenuto ne' suoi desiderî. Prima che la gente domandi l'arte alle scuole, queste la dovrebbero domandare alla vita.

Queste considerazioni ci indicano il modo come dovrebbe essere applicato quel principio regolatore dell'insegnamento artistico che da tanti anni andiamo consigliando. Negl'Istituti minori, e così nelle prime classi degl'Istituti maggiori sarebbero studiate le cose elementari e *positive* dell'arte. I corsi speciali, cioè le classi alte, non dovrebbero più esistere che negl'Istituti dei grandi centri, dove il giovane può trovar la sua strada. In quei corsi speciali delle grandi città verrebbero iscritti i giovani che negl'Istituti sparsi nelle provincie hanno ottenuto una borsa di studio.

Per fortuna, negl'Istituti minori non sarebbe necessario d'avere degl'insegnanti che fossero artisti di prim'ordine; nè, a ogni modo, sapremmo indurre tali artisti ad accettare un lavoro così modesto e che non potrebbe essere retribuito con lautezza. Negl'Istituti minori basterebbero pochi maestri, valenti nella tecnica e coscienziosi, perchè vegliassero davvero sulle attitudini dei giovinetti, onde non restassero infruttuosi i buoni ingegni e non fossero coltivate le intelligenze sterili.

I maestri degl'Istituti minori dovrebbero essere disegnatori valentissimi: meglio un purista nel senso rigido della parola che un tra-

scurato pieno d'ingegno. Importa che i giovani imparino con precisione la tecnica, la quale è quel gran mezzo che conviene possedere più presto che si può, e che non si finisce mai di migliorare: è quel gran mezzo che anche da solo può bastare a un artista per fare una opera corretta e lodevole, mentre senza di essa, una statua, una pittura, una poesia, originali e ricche di pensiero e di sentimento fin che volete, non saranno mai un'opera d'arte. Se il Leopardi avesse detto male e stentatamente ciò che ha detto divinamente bene, sarebbe stato considerato come un povero misantropo nemico della civiltà e della vita. Se l' *Inno ai Patriarchi* non fosse un immenso capolavoro d'arte, non sarebbe arrivato alla seconda edizione. Bastano i cattivi versi a screditare e poi a sotterrare una poesia piena di buoni concetti; bastano gli errori di disegno e le stonature a condurre un dotto, elaboratissimo quadro, nell'ombre perpetue dei magazzini.

Nei secoli gloriosi per l'arte italiana, gli artisti nascevano, generalmente, in famiglie d'artisti, e sin dalla fanciullezza godevano i vantaggi d'una professione ereditaria. Crescevano sotto la direzione di maestri affettuosamente interessati a metterli al lavoro, e così si trovavano nel pieno e sperimentato possesso de' mezzi necessarî per esprimere nella propria arte i loro pensieri, appunto in quell'età in cui l'uomo comincia ad avere pensieri suoi, e l'imaginazione comincia a eccitarsi, e gli ardori del bene e le seduzioni del male sommuovono il cuore. Acquistano allora un potente sviluppo (e il giovane ne ha coscienza) le forze del suo organismo, maturano quelle del suo spirito, si manifestano, in somma, gli effetti di quella pubertà psichica che pei temperamenti fini o esuberanti è inquieta e pericolosa più di quella dei sensi. Allora il giovine con un mutevole tumulto d'amori nell'anima, con un'ambizione convulsa, vaga, fiduciosa, per quanto domata a intervalli da dubbî e scoraggiamenti, domanda e vuole la sua parte d'attività e di soddisfazione nella vita, che per lui è tutta quanta una stupenda promessa.

Guai a lui allora se alle sue forze naturali che non possono restare inerti, mal rispondono i mezzi tecnici, solo pei quali il mondo dell'immaginazione prende vita concreta e durevole nell'opera d'arte! In quell'età, verso i venti anni, e anche prima, l'artista è già persuaso che in arte un pensiero vale principalmente per la forma che lo rappresenta; e guai a lui se deve cominciare a combattere per cercarne una che sia come la desidera e la richiede la natura dell'ingegno e dell'animo suo! Guai al pittore che non si sente sicuro nel disegno e non sa precisamente quel che deve pescare nella tavolozza; guai allo scultore che quanto più fervidamente immagina e tanto più inutilmente plasma e rimpasta la creta; e guai allo scrittore che non conosce ancor bene la sua lingua, che non sa valutare con delicatezza la proprietà dei vocaboli e non discerne prontamente le frasi e le immagini da accogliere o da scartare. Allora le fatiche del giovine artista sono sterili d'ogni buon frutto, piene di penose inquietudini e di tormentose incertezze che talvolta conducono la mente alla disperazione.

È questo il destino dell'artista che ha fatto male quegli studî fon-

damentali che gli avrebbero dovuto dare la padronanza della tecnica, che lo avrebbero dovuto far sicuro di poter fregiare l'opera sua di quelle qualità che s'indicano col nome comprensivo di *forma* e che ai lavori artistici bastano, anche sole, a guadagnare l'approvazione di quelli che se ne intendono. E questo sarebbe, salvo pochissime, fortuite eccezioni, il destino degli artisti nati in provincia quando non ci fossero le scuole d'arte elementari, con le borse di studio per gli alunni migliori.

È così inevitabile questo pericolo, è così grave questo danno, è così stolta e così dura questa ingiustizia, che non si può credere che proprio si volesse e si voglia che accanto alla scuola d'arte applicata non ne viva una in cui s'insegnino gli elementi dell'arte pura. Bisogna supporre che solo per una svista le classi inferiori (che formano il *Corso comune*) fossero condannate insieme coi *Corsi speciali* degli Istituti artistici. E forse fu franteso Camillo Boito, il quale, mandato come ispettore a visitare gl'Istituti *di secondaria importanza*, non ebbe parole severe, che pei corsi speciali, anzi, credo, soltanto per quelli di pittura e di scultura. De' corsi, elementari, nè infecondi, nè poveri d'alunni, non si può dir altro che bene. Ma, coinvolti anche questi nelle accuse generali fatte agl'Istituti secondarî, anche di essi fu proposta la soppressione.

Questo errore deve essere stato cagionato da una disattenzione, che può esser facile anche a ingegni superiori quando giudicano di cose che non conoscono per diretta esperienza. Solamente si stenta a capire come di tale errore nessuno s'accorgesse quando mancò poco che non prevalesse l'idea buona che s'era fatta innanzi, insieme con un retto criterio di giustizia distributiva, nelle parole stesse dell'onorevole Ministro che proponeva quella soppressione. Nell'istituto di belle arti di Lucca, disse l'onorevole Boselli, « le nuove scuole », cioè quelle dell'Istituto trasformato per l'insegnamento dell'arte applicata, « servirebbero pure ad avviare i singolari ingegni allo studio delle arti maggiori e ad esercitare nel disegno i giovani che lo considerano quale strumento di generale coltura ».

Non c'era da fare che un solo passo di più: presumere che anche a Modena, a Parma, a Urbino sian possibili, come a Lucca, i « singolari ingegni », e, in tale supposizione, proporre di lasciar aperta anche in questa città, una scuola che serva ad avviarli « allo studio delle arti maggiori ».

A questo proposito devo notare una curiosa incoerenza. Con argomenti somministrati dalla statistica, cioè confrontando il numero dei giovani che studiano le belle arti, con quello, due, tre, quattro volte maggiore di quelli che frequentano le scuole degli operai, il *Disegno di legge* Boselli proponeva la soppressione dell'insegnamento dell'arte pura, elementare e non elementare, facendo un'eccezione per quel di Lucca, che con questo criterio, sarebbe quello che meno la meriterebbe. A Parma, dice quel *Disegno di legge*, la *Scuola serale per gli operai*, nell'anno scolastico 1889-90, aveva 80 allievi, e l'istituto 56. A Modena, nello stesso anno, le richieste d'ammissione alle *Scuole serali di disegno applicato all'industria* furono 121, mentre gli allievi iscritti a quell'isti-

tuto erano 32. A Carrara, le *Scuole serali di disegno per gli artigiani* ascesero a 181, e gli allievi di quelle scuole accademiche non giunsero che a 63. All'istituto di Lucca accorrono dalla campagna, specialmente nei giorni festivi, moltissimi muratori, fabbri, falegnami, per assistere alle lezioni di geometria e disegno meccanico e industriale. « Questo spiega », dice il *Disegno di legge*, « ciò che altrimenti non si potrebbe intendere, il gran numero di iscritti in cotesto istituto di belle arti di Lucca, nientemeno che 401 (1). »

È qui l'incoerenza a cui accennavo dianzi: mentre si propugnava la soppressione dell'insegnamento dell'arte pura negli Istituti di Parma, Modena, Carrara, perchè in queste città, tra quelli che studiano il disegno prevalgono per numero gli operai, si proponeva che a Lucca, soltanto a Lucca, dove tale prevalenza è addirittura straordinaria, le nuove scuole d'arte applicata servissero « pure ad avviare i singolari ingegni allo studio delle arti maggiori ».

Del resto, lasciando da parte ogni altra considerazione, mi pare infido codesto criterio di valutare la vitalità d'una scuola di belle arti confrontando il numero de' suoi allievi con quello degli operai che, nella stessa città, vanno a una scuola di disegno applicato. Se gli ingegni che possono con ragionevole speranza avviarsi allo studio delle arti maggiori, sono giudicati nello stesso *Disegno di legge* « singolari », non si può pretendere che siano i più; anzi non si può nemmeno pretendere che siano parecchi; e come non si può pretendere, così non si deve desiderare. Starebbe fresco un paese a cui il governo preparasse una generazione con un numero grande, sproporzionato di artisti (che, non « singolari », ma in generale sarebbero appena mediocri o peggio), e un numero d'artigiani inferiore al bisogno. Questo pericolo non ci sarà se l'ottimo criterio, favorevole ai « singolari ingegni », col quale si voleva trasformare l'Istituto artistico di Lucca, sarà esteso agli altri istituti di secondaria importanza, ma a beneficio soltanto dei pochissimi nati all'arte. E s'intende che, caso mai, di tale trattamento si dovranno veder gli effetti anche nei ruoli del personale: dico questo perchè nel *Disegno di legge* Boselli, anche nel ruolo proposto per le scuole d'arte di Lucca figurano solamente professori d'arte decorativa, ornamentale, applicata.

Fu una svista? Forse no. Forse ai professori d'arte applicata si vorrebbe affidare anche l'insegnamento elementare delle arti maggiori, misura questa che sarà sempre tanto buona quanto saranno buoni i maestri, non escluso quello che deve cominciare nell'intelligenza dei ragazzi quella « cultura senza la quale non si può essere nè pittori, nè scultori, nè musicisti » (2). Tutti sanno come e quanto fu benefica la dimestichezza in cui vissero artisti e dotti nei grandi secoli dell'arte.

Ma comunque fosse intesa quattordici anni fa, e benchè il ministro

---

(1) *Disegno di legge* cit. p. 4.

(2) Villari, *Discorso per l'inaugurazione triennale di Belle Arti a Brera*. 7 maggio 1891.

Boselli consigliasse d'attuarla in un solo Istituto, l'idea buona non è più nuova nemmeno nel mondo parlamentare, e non resta dimenticata. Agl'intendimenti che manifestava il Boselli proponendo la riforma dell'Istituto di Lucca, consuonano quelli dall'attuale Ministro della Pubblica Istruzione. A un redattore del *Corriere della Sera* (V. N. del 3 giugno) S. E. il Ministro Orlando diceva che « le Accademie e gli istituti di belle arti dovrebbero essere rinnovati e rinsanguati unendovi le scuole d'arte industriale ». Consoliamoci, dunque; l'idea buona cammina, e camminando dimostrerà ciò che non tutti hanno ancora capito, cioè che nelle scuole elementarissime di disegno, una vera distinzione tra l'insegnamento dell'arte applicata e quello dell'arte pura non si può fare, poichè tutti i ragazzi cominciano da un comune abbiccì. In modo simile cominciano da uno studio comune i fanciulli che diventeranno avvocati e quelli che un giorno saranno ingegneri. E come dopo le scuole primarie l'insegnamento si divide in classico e tecnico, così si dividerebbe negl'Istituti minori, alla seconda o terza classe, l'insegnamento dell'arte applicata da quello dell'arte pura. Quando trasformassimo gl'Istituti artistici secondarî salvando l'insegnamento elementare delle arti maggiori, sarebbe applicato in questi Istituti il principio didattico-estetico (validamente propugnato, come s'è visto, dal De Fabris) di limitare l'insegnamento artistico ufficiale alla parte elementare, e ciò con vantaggio dei giovani e dei maestri che li dovrebbero giudicare, per consigliarli a seguitare o a smettere. Lo scopo principalissimo di tale insegnamento sarebbe di mettere l'alunno nelle migliori condizioni per dar prova delle sue attitudini d'occhio e di mano; perchè, quanto è difficile prevedere se uno studente di belle arti avrà un giorno dei mirabili o dei meschini concepimenti, altrettanto è facile vedere se avverte con prontezza e precisione le forme e i rapporti plastici delle cose.

Questo insegnamento dovrebbe essere diligentissimo e rapido, *ad hominem*, anzi *ad puerum*, non inceppato da quei regolamenti che *reggimentano* gli alunni obbligandoli tutti indistintamente a impiegare un anno scolastico per imparare ciò che i valenti possono imparar benissimo in pochi mesi. Non è un'idea nuova nè intentata questa di proporzionare la lunghezza dei corsi alle forze e alle attitudini di ciascun giovine nelle scuole d'arte. Tale massima è già applicata nella Scuola di pittura dell'Istituto di Napoli (1); ma Dio solo sa quanto tempo dovrà passare prima che sia applicata, se pure lo sarà, nell'altre scuole.

La rigorosa divisione per classi è una necessità nelle scuole classiche e nelle tecniche, dove l'insegnamento è impartito a tutti gli alunni in una volta. Nella scuola d'arte, invece, il maestro insegna a ciascuno scolare separatamente, e ogni discepolo riceve quegli ammaestramenti, quei consigli, quelle correzioni che vanno precisamente bene per lui. Il criterio giuridico e didattico che il legislatore debba considerare l'*uomo medio,* l'uomo comune, e prender norma da questo rappresen-

---

(1) V. R. Decreto 11 nov. 1891, n. 566. Regolamento del R. Istituto di belle arti di Napoli, art. 3°.

tante della specie umana, va scartato, o usato con somma prudenza e infinite precauzioni nelle scuole d'arte, dove i giovani normali e metodici sono generalmente i futuri artisti mediocri, e il ragazzo originale è non rare volte il futuro artista eccellente, anche restando eccentrico, diventando magari un uomo da cui la legge vi difenderà col psichiatra: perchè sarà sempre vero che il genio artistico è un'anomalia psichica.

Se il criterio giusto e umano che ha fatto capolino in quella parte del ricordato *Disegno di legge* che riguarda l'Istituto di Lucca, fosse accettato e applicato in tutti gl'Istituti artistici minori, sarebbe riaperto l'adito a quelli che una volta si chiamavano *dilettanti*, cioè a quelli che considerano il disegno « quale strumento di generale coltura ». E in verità non c'è una ragione per impedire che un giovine studî una cosa sola (p. e. il paesaggio, i fiori, la prospettiva per diventare *internista*, la natura morta ecc.), mentre ci sono ragioni, dimostrate ottime dall'esperienza, per favorire anche in arte gli *specialisti*. In Francia, in Germania, in Inghilterra gli specialisti sono una forza, anzi la forza principale di quegli eserciti di pittori e scultori.

Questa libertà goduta dai dilettanti d'una volta (parecchi dei quali eran signori che studiavano per farsi un ornamento di più), se lasciava deficienti i loro studi generali, permetteva loro, in compenso, di fare maggior profitto nell'arte speciale a cui con passione esclusiva si dedicavano; e principalmente per questo, alcuni che avevano cominciato a studiare per diletto e per affinare la loro educazione intellettuale, divennero artisti egregi. Certo che il decoratore, per esempio, che non aveva studiato un po' di figura, se tra gli ornati voleva mettere un putto, ci faceva invece un macacco, e così il paesista, invece d'un contadino, dipingeva uno spauracchio e, invece d'un frate, un enorme coleottero; ma non era raro il caso che il paesista e il decoratore si facessero (però studiando) un proprio modo di trattar la figura e d'intonarla col resto. Così, per non citar che artisti miei compaesani, Luigi Marchesi faceva delle *vignette* che stanno degnamente ne' suoi maravigliosi *Interni;* Girolamo Magnani dipingeva con grazia putti e maschere, e Alberto Pasini ha messo ne' suoi paesaggi delle bellissime figurine umane, e certi cavalli e cammelli che valgono, a dir poco, e costano come se fossero vivi.

Sarebbe pur utile una novità nel riordinamento degl'Istituti di belle arti, cioè l'istituzione di scuole speciali nelle città dove hanno ragione di esistere e speranza di prosperare. « Abbiamo popolazioni infinitamente varie per usi, costumi, coltura, tradizioni, vivere sociale », e non pensiamo alle scuole artistiche speciali. « Fra tutti i popoli della terra, quello che meno di tutti pensa a coordinare le sue scuole alla società perchè rispondano a' suoi veri bisogni, divenendo così veraveramente nazionali, è forse il popolo italiano. Noi studiamo gli scrittori di pedagogia, esaminiamo gli ordinamenti scolastici delle altre nazioni » (quando si tratta dell'arte non facciamo neppur questo), « ma studiamo assai poco quello che veramente siamo noi e quello che sono

le nostre scuole, le condizioni sociali in mezzo a cui si trovano e l'effetto che hanno nel paese » (1).

Verissimo, pur troppo. Tuttavia, anche senza un profondo studio delle condizioni locali (utilissimo sempre), dall'insegnamento artistico nel nostro paese, si potrebbe sperare un gran frutto quando fossero sparse in ogni provincia le scuole elementari di disegno *per preparare* gli alunni, i migliori dei quali anderebbero poi a continuare i loro studi nei luoghi più favorevoli alle loro attitudini.

Per gli alunni che paiono destinati a diventare artisti, l'ora di mutar aria dovrebbe arrivare assai presto. Il pensionato è il miglior modo di allevare artisti, ma alla condizione che i giovani studiosi escano presto, prestissimo, dai piccoli centri, prima che si guastino o incarogniscano. Quando si dice pensione artistica si corre col pensiero al solito concorso, al solito esame, che consiste in un lavoro sopra un argomento dato. A tale esame si presentano giovani che hanno già compiuto (e, ahimè, talvolta da vari anni) un corso di studi che li ha fatti quasi artisti, nel modo come si può diventar artisti nelle piccole città, senza lo spettacolo di emulazioni e di lotte tra scuola e scuola, senza insigni esempî viventi, senza un gran pubblico che si appassioni e faccia sentire la potente sua voce. Il concorrente è un artista, e sia pure esordiente, che è stato messo da' suoi maestri sopra una determinata strada, o che s'è messo da sè per una strada trovata a caso, e già vi ha camminato senza conoscere altre vie, tra le quali è presumibile che ce ne sia una che paia fatta per le sue gambe.

Ma anche per questa parte, veramente essenziale, dell'educazione artistica, c'è ragione di bene sperare. Nell'accennato colloquio del Ministro Orlando con un corrispondente del *Corriere della Sera*, si accenna all'intendimento di S. E. di riformare, se non di abolire il Pensionato artistico, « che dal 1891 ad oggi pur troppo non ha dato un solo grande artista all'Italia, anzi ha aduggiato qualche buona promessa ».

Prima dei trent'anni (limite d'età pel Pensionato), prima dei venticinque, prima dei venti, devono uscire dagl'Istituti minori i giovani che hanno meritato un posto di studio. Sarà più facile prepararli a questa gioconda uscita dal nido.

Questo ci è insegnato continuamente anche da un fatto generale e costante, cioè dall'esodo dei giovinetti dagl'Istituti minori, dei giovinetti, s'intende, che hanno i mezzi d'uscirne per andare in cerca d'aria più vitale.

Ma, in Italia, per troppe cose, e specialmente per le scuole, è quasi sempre dimenticata l'osservazione dei fatti che si compiono indipendentemente da leggi, regolamenti, programmi ecc. Se noi ci avvezzassimo a studiare i fatti, saremmo più civili, e così più ricchi e più felici. Come la flora spontanea è il primo trattato che dovrebbe leggere l'agricoltore; come le emigrazioni che hanno fortuna senza gli aiuti ufficiali della madre patria, dovrebbe essere d'insegnamento ai colonizzatori, così dovrebbe servir di bussola alla nostra didattica ciò

---

(1) VILLARI, *Nuovi scritti pedagogici*. Firenze, Sansoni, 1891, p. 115.

che fanno i giovani che escono dalle scuole classiche, dalle tecniche, dalle universitarie, dalle artistiche, e si vedrebbe quante fatiche vane sostengono, quanti studi buoni fanno senza indirizzo pratico, quante discipline utili sono trascurate.

Riformare tutte le nostre scuole perchè armonizzino con la vita nazionale non è impresa facile, ma non è poi così difficile da metterci alla disperazione. A ogni modo, converrebbe cominciare. Cominciamo intanto dagl'Istituti artistici, riducendo i minori a scuole elementari e generali e fondandone altri, tutti con l'ufficio di preparare i giovani valentissimi alla grande carriera, gli altri alle modeste professioni dell'arte applicata. Queste scuole elementari di belle arti, queste scuole *di selezione,* sarebbero le più utili nel nostro paese. Lo Stato, scartando e scegliendo, otterrebbe il doppio scopo, e d'incoraggiare i migliori e di rendere esiguo il numero degli artisti *manqués,* i quali, in Italia, come anche in altri paesi, formano una triste categoria nella grande classe degli spostati. Di più, esercitando un serio controllo su queste scuole di preparazione con ispezioni ed esami, lo Stato potrebbe preservare e giovinetti e famiglie da facili illusioni. Bisogna ricordare che se alcune famiglie mandano alle scuole d'arte i ragazzi per non saper più dove metterli, perchè in altre scuole non riuscirono a nulla, molte altre famiglie, invece (e anche non poche di quelle), ce li mandano sognando onori e tesori. Sono parecchi i giovinetti che entrano nelle scuole d'arte sulle ali d'una superba speranza. Nelle altre scuole i deboli s'accorgono presto della loro inferiorità, e gli svogliati sentono prestissimo di non poter tener dietro ai volenterosi; ma nelle scuole d'arte è lecito ai giovani prosuntuosi di credersi incompresi, e di poter diventare maestri facendo ciò che loro talenta e perdendo tutto il tempo che si vuole.

Certo che la sorveglianza sulle scuole elementari di belle arti per eliminarne gli elementi inservibili, dovrebbe essere esercitata con precauzioni scrupolose e da artisti che al valore unissero quell'intuito per cui un professore si può permettere di fare qualche predizione sulla riuscita d'un giovine.

Non mi nascondo i pericoli d'una così delicata selezione, da cui può dipendere la vita intellettuale d'un uomo. Le profezie sulla riuscita artistica d'un giovane sono sempre un po' arrischiate, come quelle sulla riuscita morale, e si può applicare al caso nostro la sentenza del Giusti:

> Spesso d'un Socrate
> Adolescente
> N'esce un decrepito
> Birba o demente.

Ma, del resto, che cosa fare? La scienza, per quanto si vanti seria e positiva, non ci permette ancora di dire a un ragazzo: « Tu sarai un giorno Antonio Canova », oppure: « Tu sarai un citrullo, vita natural durante ». Se dovessimo astenerci dall'esercizio dei ministeri in cui siano possibili gli errori, dovremmo chiudere, non dico le scuole, ma tutti gli uffici, anche i tribunali, e anche gli ospedali.

Ciò che nelle scuole, e specialmente nelle scuole d'arte, può impedire non pochi errori, o almeno prevenire sollecitamente i danni, è il buon indirizzo: più che l'abbondante istruzione, vale l'indirizzo, il quale, nelle scuole d'arte, dev'esser dato a ciascuno più che a tutti insieme.

Un'altra verità che non dovremmo mai perdere di vista, è questa, che l'uomo comincia realmente a imparare quando comincia a fare: il medico, l'insegnante, il legale, il commerciante, il militare, l'agricoltore e, più di tutti, l'artista, si trovano in questa condizione: ed è per questo che i nostri giovani pittori, scultori, architetti dovrebbero cominciar a fare molto presto, e, per non breve tempo, dovrebbero seguitare a operare dove operano i maestri e dove palpita più larga e potente la vita sociale.

II.

Anche in questa seconda parte (che, almeno per ora, è l'ultima) dovrò riferirmi più volte agli articoli che pubblicai nella *Nuova Antologia* del '93, ma non per ribadire le cose dette e rinfrancare di nuovi argomenti l'opinione principale che vi difesi. Ora quell'opinione mi pare, a dir poco, pericolosa.

Si tratta di un quesito complesso, dalla soluzione del quale dipende l'impiegar bene o lo spender male, ogni anno, un numero non definibile di milioni. Nè finiscono lì le conseguenze: il modo come si risponderà in atto pratico a quel quesito, potrà o esporci al ridicolo o rialzare nel giudizio degli stranieri il nostro credito di popolo artistico.

Il quesito era, quindici anni fa, ed è anche oggi, il seguente: Volendosi, anzi dovendosi, istituire alcune pochissime (due o tre al più) scuole superiori di architettura, dobbiamo collocarle in un Istituto artistico o in un Politecnico?

Il quesito fu argomento di forti discussioni in Senato. La premessa, cioè la condizione imposta, era, che le scuole superiori di architettura fossero innestate, per così dire, in un Istituto già esistente e ciò per ragioni di economia. È il solito inciampo che in Italia incontra il legislatore.

Molestava il forte e libero ingegno del mio illustre amico Tullo Massarani, questo dover lavorare sul vecchio per fare una cosa nuova. Egli avrebbe voluto una sola grande scuola autonoma d'architettura in Roma, con un complemento di studî, che gli allievi architetti avrebbero fatti in Italia e all'estero, nei centri che per l'architettura hanno maggiore importanza.

Ma l'onorevole ministro Boselli era fermo nel proposito di mettere le scuole d'architettura negl'Istituti di Belle Arti. Gl'Istituti che avrebbero accolto una scuola superiore di architettura, sarebbero stati quello di Roma e quello di Venezia. A tale onore avrebbe poi aspirato anche quello di Firenze.

Il Boselli ha troppo ingegno per non vedere a quali inconvenienti si va incontro accumulando gl'insegnamenti delle scuole di applicazione (necessarî agli architetti) con quelli degl'istituti artistici; infatti deplorava che non si potessero « creare organismi proprî e distinti, i

quali raccogliessero in sè gl'insegnamenti artistici e scientifici, non per sovrapposizione o per contiguità di collocazione, ma per intima fusione » (1): nonostante, dichiarava che nulla « era più lontano dal suo pensiero che il concetto di costituire nuove Facoltà universitarie in questa o quella città » (2). Per molte ragioni, ma principalmente per ragioni di economia, egli voleva che le nuove scuole d'architettura traessero « alimento, forza e vita dagl' insegnamenti che già si dànno in altri istituti posti nella stessa o in assai prossima città » (3).

L'onorevole Boselli non voleva aggravare il bilancio e contava – ahimè – « di riuscire a tal fine, con un opportuno rimaneggiamento degl' Istituti di Belle Arti », cioè con la trasformazione degl' Istituti artistici *di secondaria importanza*, in altrettante scuole d'arte applicata alle industrie. Così le scuole superiori d'architettura sarebbero state pagate con una dannosa ingiustizia fatta ad alcune città di second'ordine. – E poi si pretende che non si levino lamenti dal fondo delle provincie! – Pur troppo, in Italia non s'è mai capito che le economie fatte sull'istruzione e sull'educazione della gioventù, sono pericolose quanto quelle che si facessero sulla salute, e sono anche più vergognose. I debiti sono certamente un flagello, ma le economie fatte nelle scuole preparano l' ignoranza o la cultura superficiale e infida, che sono flagelli peggiori.

Ora, essendo estremamente difficile che venga un ministro il quale accetti la bella e signorile proposta del Massarani, la discussione s'ha a rifare sulla solita questione: Se le scuole superiori d'architettura debbano far parte d'un Politecnico o d'un Istituto di Belle Arti.

Qui devo premettere alcune notizie (che già diedi altre volte e paiono dimenticate) perchè il lettore si faccia un'idea chiara degli ordinamenti relativi all'insegnamento dell'architettura. In Italia un giovine che senta vocazione per questa disciplina (la quale ha, come tutti sanno, una parte scientifica e una artistica), si trova in un penoso e pericoloso imbarazzo. Se vuole imparar bene la parte scientifica, è costretto a trascurar l'artistica, e viceversa.

Gl'Istituti di Belle Arti non fanno architetti: le Scuole d'applicazione ne sono le fabbriche privilegiate; e perciò l'insegnamento architettonico dato negl'Istituti artistici, è inutile o quasi al pubblico, e non reca ai giovani quei vantaggi a cui dovrebbero aver diritto dopo sette o otto anni di scuola (senza contare le elementari), e che non mancano agli altri giovani che sono licenziati da altre scuole e ottengono un diploma o una patente.

Negl'Istituti di Belle Arti gli studenti fanno un corso di studi preparatorî e generali di quattro, o almeno di tre anni, prima di cominciare quello speciale di architettura: questo corso speciale di architettura è di tre anni obbligatorî, ai quali segue un quarto anno *facoltativo*.

---

(1) *Bollettino Uff. dell' Istruzione pubblica*, 1890, pag. 568.

(2) Ivi, pag. 673.

(3) Ivi, pag. 673.

Codesto corso obbligatorio di tre anni dev'essere frequentato anche dai giovani che fanno gli studî scientifici in un Istituto superiore per conseguire il diploma d'ingegnere. Ci sono, dunque, nel corso speciale d'architettura dell'Istituto artistico, scolari che sanno già molto di scienza, ma che nell'arte cominciano dagli elementi, e scolari che di scienza sanno pochissimo o nulla, ma che nel lavoro artistico sono esercitatissimi. E fin qui nulla di male tanto se gli uni restano materialmente separati dagli altri, quanto se studiano insieme, in compagnia.

A ogni modo, è preparata a queste due classi di studenti un'ingiusta e inconcepibile separazione fuori della scuola, poichè i soli studenti della scuola d'applicazione hanno un avvenire. Guidati da leggi e regolamenti veramente umani, essi vanno all'Istituto di Belle Arti a sostenere l'esame di disegno architettonico, e poi tornano al loro Istituto scientifico superiore a dare altri esami e a ricevere il loro diploma d'ingegnere-architetto. E così sono abilitati a una professione conosciuta e riconosciuta.

E i loro compagni dell'Istituto di Belle Arti? Anche questi possono conseguire quel diploma che darebbe loro il pane quotidiano, ma alla condizione che « vincano la prova degli esami scientifici relativi in uno degl'Istituti superiori dello Stato ». Una bagattella! Insomma, l'architetto in Italia non è fatto da un istituto *ad hoc,* ma un pochino dalla scuola artistica e molto dall'Istituto scientifico, sicchè di cento architetti uno per miracolo ries e artista, mentre gli altri novantanove diventano costruttori senza buon gusto; onde gli effetti che si vedono ogni giorno, e dei quali si deve dar la colpa, non all'ambiente, ma alla legge, la quale apre una via facile e piana all'allievo ingegnere-architetto, mentre ingombra d'ostacoli quasi insuperabili quella dello studente d'architettura dell'Istituto artistico; perchè volere che un giovine, dopo aver passato sette o otto anni nell'Istituto di Belle Arti, dove è entrato fanciullo, vada a dare degli esami che sono già difficili per gli studenti che vengono dall'Università, è un pretendere poco meno dell'impossibile.

Nè a questi poveri studenti d'architettura dell'Istituto di Belle Arti può riuscire d'ottenere un posto o di farsi una professione frequentando il quarto anno non obbligatorio del corso speciale « destinato ad esercizi di composizione architettonica, ad esercizi *ex tempore,* ed allo insegnamento della storia dell'architettura ». Gli studenti che frequentano questa quarta classe, quasi di perfezionamento, ottengono « mediante un esame speciale, la licenza di professore di disegno architettonico », cioè sono abilitati a un insegnamento che non esiste; diventano aspiranti a una cattedra immaginaria; non sono neppure professori *in partibus* (1). Così è: nella stessa scuola d'architettura dell'Istituto di Belle Arti studiano sotto lo stesso maestro due diverse classi di giovani; i futuri ingegneri e quelli che diventeranno professori puramente di nome; questi e quelli saranno messi su due differenti strade, una delle quali conduce alla vita, l'altra al deserto.

---

(1) V. gli Statuti delle Accademie e degl'Istituti di Belle Arti.

In tal modo lo Stato contribuisce alla produzione degli spostati, e ci contribuisce, cosa incredibile e vera, con la scuola!

Qualche mese fa venne da me un giovine, valente e pieno di buon volere, già licenziato dalla classe superiore d'architettura col suo bravo diploma di professore. Avendo fatto gli studî nell'Istituto artistico di Parma, era stato mio allievo e, come i suoi compagni, ha confidenza nell'affetto che porto a tutti i miei scolari. « Ho due commissioni », mi disse, « e buone; i miei progetti sono piaciuti ».

« Lo credo », interruppi io.

« Ma », seguitò il giovine, « mi fanno delle difficoltà », e nominò due *enti morali* che erano appunto i committenti, « perchè dicono che non presento sufficiente garanzia ».

« Credo anche questo », dissi, « e credo anche che abbiano ragione », e lo consigliai di associarsi nell'opera un ingegnere o un perito-geometra o un capomastro.

Tale è la sorte che l'attuale ordinamento degli studî artistici prepara agli studenti d'architettura de' nostri Istituti di Belle Arti. E questo ordinamento (ordinamento per modo di dire) dura da un quarto di secolo! E, come s'è visto, dànno lo stesso frutto la classe di pittura e quella di scultura. Pensate quanti ingegni in tal modo imbozzacchirono; quanti cittadini si trovano in questa o in quella delle misere classi, i quali meritamente aspiravano a prender posto in una classe eletta, signorile, utilissima, universalmente riverita.

Alla dura e strana condizione fatta ai giovani che vorrebbero, e non possono, studiare insieme l'arte architettonica e la scienza dell'architetto, accennava lealmente l'on. Boselli presentando il Disegno di legge per l'istituzione delle scuole superiori d'architettura: « Qualche giovane che si è sentito fortemente inclinato all'architettura, non si è adattato a seguire la via tracciata dall'unico ordinamento attuale che conduca al conseguimento del diploma con gli effetti legali per l'esercizio »; cioè non ha fatto due anni di studi all'Università e tre alla scuola d'applicazione, ma invece « ha scelto l'Istituto di Belle Arti, dove, dopo un corso triennale, comune per tutte le arti, ha potuto essere ammesso ad un corso speciale d'architettura. Ivi ha studiato con ardore, insieme con l'architettura, tutte le arti maggiori e minori che accompagnano quell'arte sovrana. Pur troppo però nell'Istituto di Belle Arti non si trovano gl'insegnamenti scientifici e tecnici; epperò molti di coloro che vi hanno studiato, hanno sentito il bisogno, se non altro per acquistare una certa cultura pratica e tecnica (che pur troppo sovente non ha potuto essere che empirica), di frequentare lo studio ed il cantiere di qualche costruttore intelligente » (1).

Dunque, nonostante che l'ordinamento attuale indichi agli studenti d'architettura degl'Istituti artistici la via della scuola d'applicazione, si vede che anche i più coraggiosi si sgomentano all'idea di quella *via crucis*, e corrono allo studio e al cantiere del costruttore. E si capisce benissimo: un giovane non può ragionevolmente affrontare gli

(1) *Bollettino* cit., p. 566 e segg.

esami d'un Istituto superiore se non dopo una lunga e seria preparazione scientifica, che deve cominciare molto presto perchè a questa preparazione son necessarî certi studî che non si posson fare se non quando si è giovanissimi.

Eccoci, dunque, a quella stessa conclusione a cui arrivammo studiando la funzione delle classi speciali di pittura e scultura e mettendo in evidenza il risultatonegativo, anzi nocivo, dell'insegnamento che ora si dà in quelle due classi.

Anche per l'architettura, negl'Istituti di belle arti è necessario e sufficiente un insegnamento elementare, positivo, diligentissimo.

Qui bisogna tener presente al pensiero il principio didattico, anzi didattico-sociale, troppo spesso dimenticato in Italia, che le scuole elementari e le secondarie devono essere ugualmente utili a quelli che ne escono licenziati per entrare in altre scuole, e a quelli che non tornano più a scuola ed entrano nella vita per esercitare un mestiere o una professione.

La scuola elementare d'architettura degl'Istituti artistici minori, dovrebbe:

1° Preparare i giovani a studî superiori, in Istituti maggiori, in grandi centri, con libertà crescente. I migliori sarebbero mandati a queste scuole d'alto grado con *borse di studio*.

2° Completare l'istruzione degli allievi della scuola degli artieri. S'intende che, come dalla scuola applicata alle industrie i giovani che mostrano speciali attitudini dovrebbero poter passare alle scuole elementari di pittura e scultura, così dovrebbero poter passare a quella di architettura, con la speranza di farsi architetti nel più alto senso della parola con un *posto di studio*, o anche soltanto periti-architetti (professione nuova di cui ci occuperemo tra poco), o almeno istruiti capimastri.

3° Avviare i giovani a quello studio dell'architettura che sarebbe lo studio principalissimo d'una nuova sezione dell'Istituto tecnico, la quale sarebbe appunto la *sezione d'architettura*, da cui i giovani sarebbero licenziati *periti-architetti*, cioè esercenti quella professione nuova a cui accennavo dianzi e che, come vedremo, sarebbe non meno utile di quella dell'ingegnere-architetto.

Alcune Scuole della *Sezione d'Architettura* dell'Istituto tecnico dovrebbero esser frequentate dagli alunni e dalle alunne che si preparano agli esami di *Magistero di Disegno*, e avremmo così Insegnanti di Disegno utili alla scuola e direttamente utili alla vita.

Superfluo aggiungere che alla sezione d'architettura dell'Istituto tecnico i giovani potrebbero accedere, come accedono alle altre sezioni, dalla scuola privata e dalla tecnica.

L'architettura, come professione, sarebbe di due gradi; e così quella d'alto grado come quella di grado medio avrebbero severe e proficue attrattive per la gioventù, nonostante che il ministro Boselli asserisse che « non sono i migliori alunni degli istituti di belle arti quelli che si dedicano » all'architettura, « abbandonando gli allettamenti della pit

tura e della scultura, onde », a giudizio del Boselli, « sono maggiormente attratti i più valorosi » (1).

Ma, qualunque sia la proporzione del numero e il valor relativo tra gli alunni di architettura e quelli di pittura e di scultura, resta sempre vero che la legge nega ai primi quel trattamento di favore che fa agli altri: i licenziati dalla scuola d'architettura non arrivano, coi soli studî dell'Istituto artistico, all'esercizio legale d'una professione, mentre i pittori e gli scultori, buoni o balordi che siano, promossi splendidamente agli esami o schiacciati, son sempre pittori e scultori, e, se non altro, possono sperar qualche cosa dalle vicende della fortuna e dai capricci della moda.

In conclusione, nel nostro paese (dove tanti e tanti nascono ancora all'arte, – lo dico per esperienza) il giovine che voglia diventare architetto dando buona parte della sua attività agli studî artistici, trova ostacoli quasi insuperabili in quegli ordinamenti scolastici che lo dovrebbero potentemente aiutare.

Ecco perchè finalmente un operoso e non timido Ministro dell'istruzione pubblica propose, nel 1890, d'istituire alcune scuole superiori d'architettura (pochissime, e a ragione), per fare degli architetti « nel più alto senso della parola », degli architetti che non siano « da meno dell'avvocato, del medico, dell'ingegnere », con un forte corredo di studî artistici, e con una buona cultura in quelle discipline che hanno stretta attinenza con la loro professione.

Ma dal giorno in cui si fece innanzi quella troppo opportuna proposta, che, attuata con saviezza, deve rinnovare in Italia l'arte sovrana dell'architettura, sono passati quattordici anni. Quante *potenzialità* paralizzate (lasciate passare il francesismo) in questi quattordici anni! Dico anche questo per esperienza, e potrei fare dei nomi.

E Dio solo sa quando si comincerà a far qualche cosa. Nella seduta del 17 dicembre 1903 della Camera dei deputati, l'on. Barnabei si lamentava che nel bilancio dell'istruzione non si trattassero questioni d'arte; e l'on. Ciccotti interrompeva: « Se n'è parlato male e s'è concluso poco ». E l'on. Barnabei: « Vedrà che si concluderà anche meno ». Sono le voci d'indignazione del buon senso e dell'amor patrio, che in Italia passano senza un'eco.

Ma non si deve tacere per questo. « Benchè il parlar sia indarno », almeno oggi, non vogliamo disperare.

Non potendo, come s'è detto, per la *forza superiore* del bilancio, fondare scuole superiori d'architettura autonome, l'on. Boselli doveva

---

(1) *Bollettino* cit., p. 670. Devo notare che il fatto asserito dall'on. Boselli non si verifica nell'Istituto di belle arti di Parma, dove il *Corso speciale d'architettura* è frequentato d'ordinario da sei o sette scolari, mentre al *Corso speciale di pittura* e a quello di *scultura* sono iscritti due o tre alunni o uno solo e talvolta neppure uno.

Non bisogna dimenticare però che lo studio dell'architettura è parte essenziale della scenografia, arte che in Parma ha le fresche tradizioni della scuola di Gerolamo Magnani, rappresentata oggi, degnissimamente, dal prof. Mario Soncini.

trovare a tali scuole un posto o negl'Istituti artistici o negli scientifici. Obbligato a non « prescindere nè dagl'Istituti di belle arti nè dalle scuole d'applicazione », e considerando che « queste hanno un tipo ben determinato per legge, per regolamenti e per lunga consuetudine », il Ministro Boselli temeva che l'alterare quel tipo fosse pericoloso, e proponeva che le scuole superiori di architettura fossero poste negl'Istituti di belle arti, i quali, a giudizio di lui, « si possono assai più facilmente trasformare ed adattare ai compiti nuovi » (1).

L'on. Boselli rinfrancava la sua proposta anche con gli argomenti che nel *Congresso degl'ingegneri* tenutosi in Firenze nel 1875, furono riassunti in un memorabile ordine del giorno votato dopo una relazione dell'on. Villari.

Con quell'ordine del giorno, i radunati, « considerando che l'architetto è essenzialmente un artista, mentre l'ingegnere è essenzialmente un uomo di scienza applicata », facevano voti perchè fosse istituita, in una o in più delle nostre accademie di belle arti, qualche scuola d'architettura, la quale desse, insieme con l'insegnamento artistico, anche lo scientifico « indispensabile all'esercizio della professione », e conferisse « il relativo diploma » (2).

Quel voto restò dimenticato; solito effetto dei discorsi, delle deliberazioni e delle istanze dei Congressi in Italia. Non è meno strano per questo, che nessuno si rammentasse di quell'ordine del giorno mentre venivano successivamente trasformate (dal 1876 al 1879) le Accademie di belle Arti in quegl'Istituti artistici dove agli studenti del corso d'architettura è fatta la peggiore, la più irrazionale, la più ingiusta posizione che si possa immaginare; dove non si fece posto nemmeno al più elementare insegnamento scientifico, « indispensabile all'esercizio della professione », e dove il licenziato ottiene un « diploma » che non lo abilita che a ridursi sul lastrico.

L'on. Coppino ebbe, nel 1885, la buona ispirazione di tracciare l'ordinamento d'un Corso d'architettura scientifico, artistico e tecnico, ma non ebbe il coraggio, nel suo Disegno, di autorizzare il Collegio dei professori insegnanti in quel Corso (e, necessariamente, giudicanti negli esami) a conferire il *Diploma d'architetto*. I giovani che, frequentato quel Corso, avessero fatta buona prova in tutti gli esami, avrebbero conseguito un *Diploma d'approvazione*, simile forse a quello di *Professore di disegno architettonico* che ottengono ora quei poveri giovani che hanno studiato in un Istituto artistico per tre o quattro anni gli elementi, e non i soli elementi, delle arti, e per quattro anni l'architettura.

Il Ministro Boselli proponeva di fondare le scuole superiori d'architettura negl'Istituti artistici anche perchè temeva che in tali scuole, quando fossero poste nei Politecnici, prevalessero troppo gli studi scientifici, a danno degli artistici.

---

(1) *Bollettino* cit., p. 567.
(2) *Bollettino* cit., p. 567.

Veramente, se si ha ragione di credere che nelle scuole d'architettura inserite nei Politecnici venga fatta troppo larga parte alla scienza, si deve ugualmente temere che in tali scuole fondate negl'Istituti artistici sia troppo favorita l'estetica con perdita della scienzae della tecnica, che sia troppo studiata l'eleganza a danno della solidità, la facciata a scapito dell'icnografia; e il lettore vede quale delle due prevalenze avrebbe più dannosi effetti.

Ma dovunque si abbiano a istituire, le scuole superiori d'architettura devono dare, tra gli altri buoni risultati, anche quello di far cessare l'ingiusta differenza di fortuna tra gl'ingegneri civili, che hanno molti vantaggi, e gl'ingegneri-architetti che oggi ne hanno pochi. Oggi le scuole d'applicazione (salvo quella di Milano, nella quale è fatto un bel posto all'educazione artistica) dànno un insegnamento quasi interamente scientifico; onde resta piccolissima la differenza tra l'istruzione dell'architetto e quella dell'ingegnere, anzi si può dire che quella è assorbita da questa; e siccome gl'ingegneri trovano aperta la strada a tutti i rami della loro professione; siccome « l'ingegnere civile in Italia », sono parole del senatore Cremona, « può fare tutto ciò che fa l'architetto, e non viceversa », così avviene che moltissimi giovani voglion diventare ingegneri, e resta quasi deserta la scuola che conduce a conseguire il diploma d'architetto. Questa disuguaglianza di trattamento tra gl'ingegneri civili e gl'ingegneri-architetti dovrà cessare tanto se le nuove scuole d'architettura saranno istituite in quelle di applicazione quanto se saranno fondate negl' Istituti artistici.

Dalle nuove scuole il laureato dovrà uscire architetto completo, cioè uomo di scienza e uomo d'arte, perchè non è vero ciò che è detto nell'ordine del giorno votato nel '75 dal *Congresso degl'ingegneri*, che l'architetto sia essenzialmente un artista: è un artista e uno scienziato. Dirò di più, non c'è grande artista che, nell'arte sua, non sia scienziato. L'architetto comincia la sua opera ideando le linee organiche della costruzione, e questo è lavoro non meno scientifico e tecnico che artistico.

L'architetto completo, il futuro architetto scienziato e artista, dovrebbe, a giudizio del Cremona, uscire non da scuole che avessero sede nell'Istituto artistico, ma da scuole che facessero parte dell' Istituto scientifico. Qui ho bisogno di raccogliere tutte le mie forze morali per far tacere ogni senso di vanità e lasciare a tutte le mie osservazioni e a tutte le mie argomentazioni un carattere assolutamente oggettivo. Della sincerità di questo mio intendimento do subito una prova confessando apertamente che, come mi pareva, quattordici anni fa, che avesse ragione il Boselli, così ora mi pare che (senza disconoscere la bontà degli argomenti che allora misi innanzi) dobbiamo difendere la proposta del Cremona, più pratica e meglio rispondente ai bisogni della vita odierna.

A ogni modo, bisogna ristudiare, e con la massima ponderatezza e con la più pura spassionatezza, questo quesito, che dei tanti quesiti che compongono il complesso problema artistico è quello che entra più direttamente e profondamente nella vita. Molti possono vivere senza curarsi di quadri o di statue, ma nessuno può far senza della casa, e

quasi tutti gli enti morali hanno bisogno d'un edifizio costoso. Ciò è necessario per la vita materiale; ma la vita materiale non è che una parte della vita d'una persona o d'un popolo. Come esistono interessi veri e propri che sono regolati dal codice civile, così esistono interessi e bisogni dello spirito, che non sono meno reali, e a cui provvede il codice della civiltà. Tra i molti obblighi che c'impone questo codice, e che noi accettiamo volentieri, tiene il primo posto quello di presentarci al pubblico in abito decente e che non sia una riprovevole o ridicola stonatura con le costumanze del paese e dei tempi. Tale obbligo sale al grado di dovere patriottico quando si tratta del decoro edilizio. Gli edifizî d'un paese sono come la faccia, muta ed eloquente, ch'esso presenta al forestiere, il quale se ne fa una prima idea osservando i monumenti, i palazzi, le case, le piazze, le strade, i megozî. In certe nazioni è così vivo oggi l'orgoglio pel decoro edilizio che la legge e la critica vegliano continuamente alla sua difesa. Nel Belgio si è formata a questo scopo una *Société de l'art public*, alla quale indegnamente, o almeno oziosamente, appartengo anch'io. Non si dovrebbe esser indifferenti a nessuna cosa che sia esposta al pubblico; nemmeno agli avvisi illustrati affissi alle cantonate.

C'è però un altro lato della questione: la bellezza edilizia si dev desiderare e volere, ma prima della bellezza si deve volere la convenienza dell'edifizio alla sua destinazione.

Come si devono conciliare insieme, nell'architettura, il desiderio del bello e la necessità del servizio pel quale l'architetto disegna una fabbrica?

Da questo quesito discende come corollario quello che il Boselli presentò, quattordici anni fa, al parlamento. Intanto parecchi notevoli edifizi sono sorti, e i villini vengono su rapidamente in ogni terra d'Italia. Ed è gala se in certe città e nei suburbî si fabbrica con un piano regolatore.

L'onorevole Boselli, considerando la presente decadenza artistica dell'architettura in Italia, proponeva di fondare due scuole superiori d'architettura, non nei Politecnici, ma negli Istituti di belle arti.

Per rafforzare la sua proposta il Boselli metteva innanzi un argomento suo, molto buono in sè, ma dal quale desumeva conseguenze che oggi non mi paiono le migliori; dico oggi, perchè allora mi parevano ottime. Il Boselli asseriva che « più che a difetto o ad eccesso d'una data scuola o d'una determinata maniera, la deplorata depressione » dell'arte architettonica è da attribuirsi « alla mancanza d'elevati e sereni concetti artistici, di idee organiche, di sistemi direttivi » (1).

A codesta mancanza « di idee organiche » e « di sistemi direttivi » l'on. Boselli avrebbe voluto supplire mettendo le scuole superiori d'architettura negli Istituti artistici e non nelle scuole d'applicazione.

Ora, a me pare, invece, che nelle scuole d'applicazione le « idee organiche » e i « sistemi direttivi » si formerebbero meglio, e più in

(1) *Bollettino* cit., p. 562.

armonia coi bisogni della vita. Dalle idee organiche dovrebbero sorgere i « concetti artistici ». È sempre il solito principio, che professo con una fede che non ammette nessuna transazione: – L'arte deve nascere dalla vita.

La proposta del Ministro Boselli fu combattuta dal senatore Cremona, relatore. Egli difese criterî opposti a quelli del ministro Boselli, in una memorabile relazione, dove il suo ingegno, la sua dottrina, la sua esperienza schierarono numerosi argomenti desunti dalla storia, dalle presenti condizioni della vita pubblica e della privata, dallo studio dei rapporti che tra loro devono conservare i due insegnamenti, della scienza e dell'arte nelle scuole d'architettura. Non occorre dire che tutti gli esempî, tutti i raziocinî del Cremona tendevano a dimostrare gl'inconvenienti ai quali s'andrebbe incontro istituendo le Scuole superiori d'architettura negl'Istituti di belle arti, e i vantaggi che tali scuole ritrarrebbero dall'avere la loro sede nelle scuole d'applicazione.

Alcuni di quegli esempî e di quei raziocinî devono ripassare per la prova d'una libera discussione nella critica della stampa, per ripresentarsi poi a quella più *conclusiva* del Parlamento.

L'esposizione delle ragioni pro e contro la proposta del Cremona sarà brevissima.

Le esigenze del vivere moderno e le condizioni, per dir così, estetiche della nostra civiltà vogliono, diceva il Cremona, che l'architetto sia educato in un istituto scientifico, perchè « l'ufficio dell'architetto è oggidì assai più arduo che per l'addietro: e ciò non solo per le esigenze smisuratamente mutate e accresciute della vita pubblica e privata, e pei progressi della civiltà e della scienza, ma eziandio », soggiungeva il Cremona, « per un'altra cagione potentissima », che è questa: « nei secoli storici dell'architettura, quando predominava un solo stile, quando ogni popolo aveva generato od accettato una forma speciale, l'educazione dell'architetto e degli artefici era incomparabilmente più semplice e più facile: l'architetto non aveva nè da fare nè da patire la scelta dello stile, e bastava ch'egli desse un abbozzo, che subito l'artefice sapeva interpretare ed eseguire, poichè l'interpretazione e l'esecuzione erano naturali e spontanee nella sola maniera suggerita dallo stile dominante » (1).

A queste argomentazioni risposi liberamente, pur accettando la premessa, che mi parve, come ancora mi pare, verissima, cioè che oggi l'ufficio dell'architetto è molto più difficile che non fosse nei secoli storici dell'architettura. Nè le ragioni che opposi a quelle del Cremona mi paiono da disprezzare; ma altre oggi ne vedo che allora mi sfuggirono nell'esame, necessariamente un po' analitico, dell'argomento. Nell'analisi perdei di vista lo scopo principalissimo a cui si deve tendere riformando gli studî dell'architettura, che è quello di farla servire prima alla vita, poi al decoro estetico del paese.

Le ragioni addotte dal Cremona stanno piuttosto contro che in

(1) *Bollettino* cit., p. 591 e seg.

favore della sua proposta. Verissimo che quando l'architetto concepiva secondo un ideale artistico che era comune a lui e a quelli che lo dovevano aiutare nell'esecuzione, e che era pure l'ideale del popolo che doveva servirsi dell'opera dell'architetto, e che, a ogni modo, doveva poi averla continuamente davanti agli occhi, l'ufficio dell'architetto era più facile e più lieto. Cessata quell'unità e armonia di concetti e di sensi artistici, il còmpito dell'architetto incontrò parecchie difficoltà, le quali sono da varî anni e saranno ancora per qualche tempo la causa della « depressione » di quell'arte che fra le arti del bello visibile è la « sovrana ». Quali sono codeste difficoltà? Donde nascono? Come si può sperare di vincerle?

Se noi consideriamo soltanto la parte artistica dell'architettura, vediamo subito che le scuole superiori di quest'arte dovrebbero avere il loro posto negl'Istituti artistici, appunto perchè oggi la sola scelta d'uno stile può essere un problema oscuro e insidioso; perchè il voler far gradire la scelta, una volta che l'architetto l'abbia fatta, può dar luogo a fiere dispute; perchè a un architetto il dovere far lavorare sotto la sua direzione una quantità di persone che sì e no possono avere comune con lui il sentimento artistico, è un tormento, e anche un pericolo per la riuscita.

E ci sono altre ragioni in difesa dell'istituzione delle nuove scuole d'architettura negl'Istituti artistici, ragioni buone, ma che devono cedere, come vedremo, alla suprema ragione delle necessità della vita. Il Cremona citava il « grande maestro in architettura » Viollet-le-Duc: « L'histoire nous enseigne que les arts, et l'architecture surtout, ont jeté un vif éclat pendant les périodes de développement scientifique ».

Ma neppure questa citazione giova a quelli che vorrebbero collocare le scuole d'architettura in quelle di applicazione. Dànno torto al « grande maestro in architettura » i tempi moderni, i quali cercano invano la loro arte caratteristica mentre ci possiamo gloriare di miracolosi progressi scientifici. Noi abbiamo il telegrafo senza fili, la fotografia Röntgen, il radio, e non abbiamo un'arte che si possa dire *nostra*. E dànno torto al Cremona anche la storia greca e l'italiana. Quando Euclide meritava il titolo di padre delle matematiche, eran morti da un pezzo Fidia, Ictino e Callicrate, e la Grecia era già ai civettuoli tempî coragici. Quando Galileo demoliva per sempre tutti i sistemi filosofici arbitrari col metodo sperimentale, il Bernini, che fu pure un grande artista, operava, pur troppo, un'altra demolizione facendo fondere i bronzi superstiti del Pantheon per erigere il baldacchino di San Pietro.

« Ictine avait su faire l'application complète de la science acquise à l'art qu'il professait, et l'on ne saurait soutenir que, sans cette science acquise, il eût pu produire l'œuvre que nous admirons encore et qui satisfait complètement la vue par la parfaite harmonie de l'ensemble ».

Non so se l'aiuto che la scienza diede a Ictino si possa valutare; a ogni modo, si potrà almeno sostenere che tale aiuto sarebbe stato insufficiente se egli non fosse stato un artista maraviglioso operante in tempi maravigliosamente favorevoli all'arte. E questo, in sostanza,

dice anche Viollet-le-Duc: « Bien que les connaissances en arithmétique et en géométrie n'aient point été négligées après Ictinus, les monuments élévés par ses successeurs ne valent pas le sien ».

Non valgono il suo, appunto perchè i successori d'Ictino erano artisti meno potenti di lui e vivevano in tempi meno artistici e più scientifici di quelli a cui appartiene quel maestro. Se, nonostante la loro dottrina e la loro diligenza, non fecero dei monumenti come il Partenone, vuol dire che a loro difettava l'arte. La scienza si può trasmettere e d'ordinario si trasmette, non dico intatta, ma accresciuta, da una generazione all'altra, e non patisce decadenza nel senso stretto della parola: avrà pochi cultori in un secolo, ne avrà molti in un altro; ma, in ogni modo, le sue scoperte, le sue invenzioni, in somma, le sue verità formano un patrimonio che il tempo non sciupa, mentre altera profondamente il senso estetico e crea quelle fortunose vicende dell'arte delle quali la filosofia positiva pretende d'investigare le leggi.

Nessuno, del resto, può dire con certezza se in Ictino fosse maggiore il genio artistico o la scienza. Io crdo che l'esattezza scientifica che guidò Ictino, fosse, più che altro, il risultato ultimo e perfetto delle innumerevoli prove fatte da quel gran popolo greco nel suo lungo viaggio intellettuale dal prostilo all'Eretteo.

Gli esempî dei classici, così nell'arte come nella letteratura, vanno meditati con discrezione e senza dimenticare che noi non siamo nè i Greci, nè i Romani, e che viviamo diversamente da questi e da quelli. Nè, studiando gli esempî dell'antichità classica, ci dobbiamo dimenticare che non sono i soli: l'architettura archiacuta e l'araba hanno prodotto cose stupende. Ma anche quando volessimo preferire i modelli classici, dobbiamo pensare che con le nuove scuole d'architettura noi non vogliamo fare un'altra Acropoli. Quei monumenti sono miracoli del genio, e per farne, in servizio della vita moderna, degli altrettanto belli, ci vorrebbe il genio dei Greci e quel loro intuito dell'armonia delle forme che essenzialmente ha pure un carattere scientifico, il quale si manifesta divinamente anche nella costruzione (se m'è lecito dir così), nella costituzione, voglio dire, di quelle loro statue, così vere e vive, e nello stesso tempo impersonali e mirabilmente rappresentative di caratteristiche qualità fisiche e psichiche.

Per quale strada salirono i Greci a tanta altezza? Per una strada che non può essere la nostra. Pel genio innato di quel popolo, e per la sua costante e attivissima passione estetica, l'arte, migliorando continuamente, raggiunse, principalmente per forza propria, una perfezione che si può dire scientifica, tanto che la fisiologia odierna giudica esemplari degni d'esser mostrati agli studenti di medicina i muscoli di quegli Ercoli e il bacino di quelle Veneri.

A questo punto il nostro quesito si delinea più nettamente. Non dico che per questo diventi più facile. Se si considera che oggi non possiamo confidar molto nel nostro senso estetico; che si nasce in un mondo positivo e che il nostro spirito e i nostri organi sentono subito questo ambiente, si dovrebbe credere che i futuri architetti debbano essere educati con forti studî artistici perchè possano supplire al loro

difetto. Nelle scuole superiori d'architettura, tali studî dovrebbero essere inalzati al grado che occupa nelle scuole d'applicazione la scienza. Ora, per inalzare a tal grado gli studî artistici dell'allievo architetto, è proprio necessario che le scuole superiori d'architettura siano poste nell'Istituto di belle arti?

Il Cremona rispondeva che era invece necessario d'inserirle nell'Istituto scientifico, perchè, « se c'è predominio dell'educazione puramente artistica sulla scientifica e tecnica », la « fantasia è sbrigliata e non guidata dalla ragione », e « lo studio delle forme » resta indipendente dalla costruzione »: e serva d'esempio, aggiungeva l'illustre scienziato, quel che fanno i « giovani licenziati dagl' Istituti di belle arti »; perchè « l'architetto completo de e aver ricevuto da natura il genio artistico; ma questo genio artistico dev'essere educato, sviluppato e disciplinato mediante l'alta cultura scientifica: dove noi intendiamo per scienza non solo le così dette scienze esatte e le loro ap. plicazioni, ma ancora e principalmente la storia critica e comparata dell'arte », perchè « chi insegna in una scuola superiore, e pei colleghi che lavorano con lui, e per l'uditorio che gli sta dinanzi, è eccitato a tenersi ad un elevato livello; « perchè nell'arte sono gare di scuole e lotte per la prevalenza di questo o di quello stile »; perchè se vogliamo sfuggire « al vizio delle consorterie e delle chiesuole intolleranti, sì spesso e giustamente rimproverato alle accademie, importa che l'insegnamento sia dato là dov'è consentita la libertà d'insegnamento ».

Tutte ragioni che si presentano bene, ma che non basterebbero a giustificare l'esclusione delle scuole superiori d'architettura degl' Istituti artistici. La ragione ottima per preferire il politecnico come sede di quelle scuole, il Cremona la disse prima, quando accennò alle esigenze della vita odierna. A ogni modo, anche le ragioni che paiono di minor peso a noi, e che potrebbero venire apprezzate diversamente da altri, devon essere discusse qui, dove vogliamo mettere i pro e i contro gli uni di fronte agli altri sopra ugual terreno, senz'ombra di parzialità.

Il Cremona provava, se non m'inganno, due timori che dovevano star male insieme, massime in una mente così serena e poderosa come la sua. Pare ch'egli credesse che le scuole superiori d'architettura, quando fossero poste nell'Istituto artistico, lascierebbero « sbrigliata la fantasia » e che limiterebbero, suscitando gare accademiche, quella libertà d'insegnamento, che sarebbe, invece, « consentita » a tali scuole quando facessero parte d'un Istituto scientifico superiore.

Ma sia lecito di domandare: che libertà sarebbe quella che impedisse « gare e lotte di scuole? » In arte le gare e le stesse rivalità sono salutari, e, per nostra fortuna, nessuno le può impedire. Ci furono anche quando era gradito a tutti uno stile, e anche allora furono quasi sempre feconde e benefiche. Nè potrebbero tacere nelle scuole d'architettura che fossero poste in quelle d'applicazione: i professori d'arte vi porterebbero ugualmente i loro criterî e le loro passioni; nè si può dire se queste espansioni, proprie dell'ingegno e dell'animo degli artisti, nell'ambiente austero dell'Istituto scientifico, e peggio poi se biasimate

e contrariate, sarebbero così utili come furono talvolta nella scuola d'arte e nel libero esercizio della professione artistica. I professori di scienza darebbero certamente l'esempio della concordia, perchè la scienza è cosa oggettiva e certa; ma non farebbero bene a consigliare i professori d'arte a far lo stesso in una materia in cui il sentimento l'immaginativa e il gusto hanno tanta parte.

Il timore, che provava il Cremona, che l'Istituto di belle arti non possa mai elevarsi a un grado superiore e che debba necessariamente fare un posto troppo largo all'arte a danno della scienza, è un timore giusto.

Conviene, per altro, notare che gl'Istituti artistici in cui fosse fondata una scuola superiore d'architettura sarebbero Istituti importanti di grandi città; l'aggiunta poi delle materie scientifiche ne inalzerebbe il grado. La scienza darebbe la sua grave intonazione alla scuola di architettura, dove gli alunni arriverebbero passando per varie classi di studi generali di preparazione. Nè ai giovani che uscissero da tali scuole sarebbero da paragonare quei « licenziati » dall'attuale Istituto di belle arti, ai quali non è stato insegnato nemmeno a mettere un mattone sopra un altro. Mi pareva, e mi pare ancora, che alcuni degli stessi raziocinî del Cremona avrebbero dovuto contribuire a dissipare certi suoi timori. Se, per esempio, « la storia critica e comparata dell'arte » dovrà essere insegnata largamente e in principal modo con gli esempî; se le scienze devono educare, sviluppare, disciplinare « il genio artistico » dell'architetto, senza intiepidirlo però, senza mortificarlo, senza limitarne la libertà o affievolirne la virtù inventiva, si dovrebbe credere che le scuole superiori di architettura fiorirebbero meglio negli Istituti artistici.

Ma (ecco la ragione ottima in difesa della proposta del Cremona), le scuole superiori d'architettura, quando fossero poste negl'Istituti artistici, sarebbero realmente più utili in atto pratico? Sarebbero veramente (c'è da dubitare anche di questo) più *originali?* Sarebbero più in armonia coi bisogni della vita d'oggi?

Comunque si risponda a queste domande, e dovunque sian messe le scuole superiori d'architettura, ciò che si deve soprattutto cercare e volere, è che tra l'insegnamento artistico e lo scientifico si mantenga un certo equilibrio, tenendo però sempre fermo il principio che l'uno e l'altro devon prendere ispirazione e norma dalla vita.

Questo equilibrio è stato raggiunto in Francia, nell'*École spéciale d'Architecture,* e dura da parecchio tempo.

I fondatori dell'*École spéciale d'Architecture,* considerando che oggi alla professione dell'architetto è necessaria un'istruzione che non si può ottenere negli *Studî* degli artisti (e in Italia non si otterrebbe negl'Istituti di belle arti), e un'educazione artistica che invano si domanderebbe alle scuole di scienza applicata, crearono quella *École spéciale,* chepotrebbe esser considerata come scuola *sui generis* (simile a quella che vorrebbe in Italia il Massarani), tanto vi stanno bene insieme i diversi insegnamenti (scientifico, artistico, tecnico), a ciascuno dei quali è lasciata l'autonomia necessaria perchè possano, (mentre libe-

ramente e profittevolmente s'aiutano a vicenda) piegarsi alle crescenti esigenze della vita e migliorare quel qualunque senso estetico che per tali esigenze si va formando.

Quell'ammirabile scuola, « sous le rapport de l'éducation artistique, entretient plusieurs ateliers, à la tête desquels sont placés des maîtres que leurs talents, leurs tempéraments, leurs méthodes désignent au libre choix des élèves... L'École a mis à portée des ateliers une salle de dessin fortement organisée et dont la fréquentation régulière est obligatoire. Par là, elle a fortifié les études des ateliers.

« Sous le rapport de l'instruction, l'amphithéâtre de l'École, avec ses dix-huit chaires et le cortège de ses examens, pourvoit à deux ordres de connaissances également indispensables à l'architecture:

« 1° Les connaissances générales destinées à découvrir aux yeux de l'élève les ressources intellectuelles et économiques qui marquent notre époque et avec lesquelles il aura nécessairement à compter dans sa carrière. Ces leçons ouvrent de larges vues sur les sciences qui dominent les applications; elles en montrent l'étendue et les limites. Ce sont des tableaux d'ensemble exposés dans des cours restreints, mais nombreux.

« 2° Les connaissances techniques, destinées à nourrir directement l'action de l'homme de profession. Ici, le nombre des leçons s'accroît dans chacune des chaires; les sujets se précisent, les questions se développent et s'épuisent, les exercices qu'elles suggèrent naissent et se multiplient.

« Suivant les circonstances, suivant les périodes et surtout suivant le courant des esprits, et des idées, la Direction de l'École s'attache plus spécialement à l'atelier ou à l'amphithéâtre. C'est le rôle des établissements libres, d'exécuter vivement les réformes dans la voie qui s'impose » (1).

Verissimo: l'arte deve domandare alla vita una gran parte delle ispirazioni se vuole produrre cose utili e forme gradite. E specialmente gli architetti devono cercar di scoprire non solo le risorse intellettuali, ma anche le economiche, assolutamente dimenticate nei nostri Istituti artistici, i quali paiono fatti a posta per impedire *l'action de l'homme de profession*. Gli architetti devon crescere nella vita viva, a cui devono servire direttamente; sin da giovinetti devon crescere tra le libere discussioni, veder molte cose, ascoltare e ponderare i diversi giudizî, meditare tutti gli stili. Nè si tema che la fantasia rompa il freno se sarà educata con buoni principî e in mezzo a modelli pregevoli, qualunque ne sia il genere. Il solo studio di tali modelli basterà a tenerla frenata, anzi a renderla amante della disciplina. Nulla, per esempio, è più fantastico, ne' suoi effetti scenici e decorativi, dell'architettura e dell'ornamentazione moresche: eppure quanta scienza esatta in quei lavori magici; quanta scienza atta a dirigere l'immaginativa!

---

(1) V. le pubblicazioni del *Ministère du Commerce, de l'Industrie et des Colonies,* fatte dopo l'Esposizione dell'89. *Rapport du Jury internationale. Rapport de M. Paul Colin (Enseignement des arts du dessin).* Paris, Imp. Nationale, MDCCCXC.

Noi abbiamo bisogno di architetti pratici ed eleganti, e non dei pittorini che fa il nostro Istituto artistico, i quali sanno nitidamente acquerellare il disegno d'una cattedrale e non saprebbero (colpa dei nostri ordinamenti didattici) costruire un pollaio.

Ora è chiaro che nelle scuole a cui domanderemo questi architetti completi, si deve studiare *le courant des esprits et des idées;* si devono *exécuter vivement les réformes dans la voie qui s'impose.* Tale studio, dati i bisogni della vita odierna, non può esser fatto con grande serietà che nelle scuole dove la scienza sia il fondamento.

Non l'ho sempre pensata così, e temo d'aver contribuito, nonostante la mia pochezza, a far prevalere l'opinione opposta. Il vivo desiderio di veder rifiorire l'*arte* architettonica fece dimenticare a me e ad altri che oggi quest'arte non può sorgere che da forme organiche volute dalla nostra civiltà.

Non si può dire quale delle due opinioni oggi predomini. Nel giugno del 1902 il mio antico e indulgentissimo amico Agostino Berenini indicava al Ministro della Publica Istruzione i due articoli che avevo pubblicati nella *Nuova Antologia* nel 1893 e che qui ho più volte ricordati. Nell'ottobre dello stesso anno i giornali davano questa notizia: « La Giunta Superiore delle belle arti approvò il progetto già concordato dal Ministro coll'ufficio del Senato per l'istituzione di tre scuole superiori di architettura, a Roma, Firenze e Venezia, stabilendo che debbano aver sede, non presso le scuole d'applicazione, ma presso gl'Istituti di belle arti ».

Il pensiero d'aver combattuto in difesa di questo principio mi riempie l'animo di scrupoli. Ricordai e dissi e ripetei che « l'arte deve domandare alla vita una buona parte delle sue ispirazioni, se vuole produrre cose utili e forme gradite » (1); ma il timore che la scienza irrigidisse l'arte e impedisse quell'eleganza edilizia che tanto si desidera, mi fece ingiusto contro quegli studi che devono formare l'ossatura, se m'è lecito dir così, l'impianto scheletrale dell'edifizio.

L'architettura è nata dai più imperiosi bisogni dell'uomo e del sodalizio umano e sempre ha servito e servirà sempre a questi bisogni dell'individuo e delle collettività piegandosi alla forza dei costumi, trasformandosi secondo gl'ideali delle credenze, ricevendo impronte caratteristiche dalle cose in mezzo alle quali si sviluppa, e anche dagli stessi materiali di costruzione che l'architetto può avere più facilmente e a minor costo. Ancor più che per la pittura e per la scultura vale per l'architettura ciò che abbiamo detto e ripetuto e ripeteremo sempre, cioè che prima che la gente domandi l'arte alle scuole, queste la devono domandare alla vita. Sorgono necessariamente dalla vita le nuove idee organiche, e con esse le forme decorative e gl'ingegnosi adattamenti delle fabbriche già esistenti imposti da sopraggiunte necessità. Così sono sorte tutte le opere insigni, tutte le opere gradevoli, tutte le opere originali; sono sorte dai palpiti del popolo, dalle lotte, dalle

---

(1) *Nuova Antologia,* 1° marzo 1893, p. 100.

aspirazioni, dai lutti, dalle glorie, dalle gioie della vita. L'edifizio nuovo e anche, sin dove è possibile, l'edifizio trasformato, devono ricevere la propria fisonomia estetica dalla loro destinazione. E la fisonomia, l'espressione, per così dire, dell'edifizio comincia dall'icnografia. Così sono sorte le piramidi e i teocalli; i tempî greci e le costruzioni romane, il teatro, l'anfiteatro, il circo, le terme, il fôro, il palazzo imperiale e le ville e i villini che oggi rivedono il sole a Pompei: così è sorta la basilica cristiana, ampia perchè aperta all'universalità dei fedeli, tutti uguali davanti a Dio; le moschee, i minareti, le cattedrali gotiche; così sono sorti i robusti palazzi medievali dei nostri turbolenti patrizî e i torreggianti palazzi municipali; così furono piantati i castelli allo sbocco delle valli, dentro il cerchio delle fosse, o sui culmini dei colli e dei monti, sempre spiranti il sentimento del dominio. Così è sorta l'arte del seicento, tronfio e riboccante d'ingegno; così si affermò nel secolo passato l'arte dall'Impero col marchio del civilissimo cesarismo napoleonico.

Tutta questa produzione uscì dalle viscere sociali, se così si può dire, e l'arte fu benemerita perchè seppe contribuire a farla armonica con lo spirito dei tempi, nel quale, non meno che nei modelli delle scuole, le stesse facoltà inventive devono attingere idee e motivi architettonici e ornamentali. Molti ridono osservando quelle altissime case che, quasi ciclopici paraven i, si elevano nelle grandi città di America e non hanno che lo scopo di provvedere di stanze le famiglie e gli uffici. Ebbene, nessuno può dire che quelle non siano forme d'una nuova architettura e che quell'architettura non possa un giorno esser bella pur conservando le sue linee organiche. Perchè no? I tempî greci, dei quali in tutte le scuole del mondo sono copiati i disegni sin nei più piccoli particolari, raggiunsero l'eccellenza della bellezza conservando le linee organiche della primitiva capanna a due pioventi: conservando nelle modanature, nei mutuli, nei triglifi, nelle metope, ecc. le forme originarie delle costruzioni in legname. L'ufficio principale dell'arte architettonica è appunto quello di render piacev i all'occhio, come accettate dalla ragione, le cose che vengono imposte dalle necessità della vita.

Ora, per poco che pensiamo alle molteplici e crescenti, (imprevedibilmente crescenti) necessità della vita che vivranno i nostri discendenti, ci persuaderemo che dobbiamo guardarci bene dall'istituire scuole d'architettura nelle quali l'insegnamento non sia fondato nello studio delle cose reali, nella scienza, nella tecnica, nella pratica. Una volta, per esempio, un palazzo non era altro che un palazzo, la dimora più o meno sontuosa d'un signore. Ora pensate per quanti diversi usi si può costruire un palazzo! Guardate quanti cortili di palazzi sono stati coperti con tetto di vetro e son diventati saloni, e i portici altrettanti uffici.

Se si è sentito in Francia il bisogno di seguire « le courant des esprits et des idées », tanto più si dovrebbe sentire in Italia, che ha due grandi storie anche artistiche, le quali sono glorie vere, ma sono anche reali pericoli. Più d'una volta ci accadde di ricordarci del nostro

passato non opportunamente, non utilmente; imitando e copiando non emulando, non rinnovando. Vale anche per l'arte la sentenza aurea del Manzoni, che « ogni generazione deve vivere del suo lavoro, e riguardare il passato come un capitale da far fruttare », cioè da impiegare nel miglior modo che le circostanze permettono. L'arte è, per e stessa, aristocratica. A ogni modo, oggi conviene che l'arte architettonica viva nella democrazia e per la democrazia. Sappia adattarsi. Si metta al servizio della democrazia e del mondo degli affari, e diventi bella di una bellezza nuova e caratteristica.

Non dico che si smetta di copiare nelle scuole il Teatro Marcello e il cornicione del Cronaca: dico che, fatti conoscere agli alunni i migliori modelli d'ogni stile, si deve insegnare ciò che necessariamente deve sapere un architetto che voglia essere un artista e un costruttore. Nessuno può dire che la nuova arte architettonica non debba sorgere dalla scienza.

E se le nuove scuole d'architettura avranno sede in istituti scientifici, come auguro e spero, Dio voglia che non sia dimenticato l'esempio che ci dà la Germania, la quale ha largamente provveduto di musei, collezioni, laboratorî e gabinetti la scuola tecnica superiore, dove per la sezione d'architettura l'istruzione artistica e artistico-tecnica è data da venticinque insegnanti per mezzo di cinquantatrè corsi.

Nè, come è naturale, è tutto a Berlino l'insegnamento dell'architettura. Ci sono in Germania molte scuole secondarie nelle quali l'architettura elementare è insegnata egregiamente. Tra gl'istituti che hanno l'insegnamento dell'architettura son notevoli quelli di Dresda, Düsseldorf, Karlsruhe, Francoforte, Stoccarda, Monaco, Amburgo, Brema.

In Francia, senza contar Parigi, si dà un insegnamento di architettura a Lilles, Valenciennes, Douai, Tourcoing, Nancy, Reims, Troyes, Dunkerques, Amiens, Roubaix, Rouen, Havre, Épinal, Sédan, Bar-le-Duc, Châlons-sur-Marne, Angers, Rennes, Tours, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Lione, Digione, Besanzone, Toulouse, Nizza, Marsiglia, Nimes.

Prendo queste notizie da una pubblicazione di Achille Hermaut, della quale il solo titolo è già un rimprovero alla nostra inerzia e alla nostra insipienza: « Compte-rendu des travaux de la Commission constituée par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à l'effet d'examiner les conditions légales dans lesquelles est exercée la profession d'architecte, le système qui en ouvre l'accès, la nature des diplômes existants ou à créer pour sanctionner ces études » (1).

Quante e quanto savie attenzioni fuori d'Italia, per non sviare i giovani che s'incamminano alla professione dell'architetto! E noi? Noi non abbiamo nè le grandi scuole d'architettura, nè quelle di grado medio con insegnamenti tecnici, nè quelle pratiche e speciali pei capimastri. Avessimo almeno, ma giudiziosamente organizzata, quell'istituzione che gl'inglesi chiamano *Decorative Mansion* (simile nella sua funzione alla nostra antica bottega), dove gl'ingegneri mandano i

(1) Paris, Impr. Chaix, 1890.

disegni delle fabbriche costruite o in costruzione perchè dagli artisti di quell'ufficio, veri professionisti esercenti, ricevano la veste ornamentale che meglio conviene alla natura e alla destinazione dell'edifizio e alla borsa dei committenti.

In Italia non pochi seguitano a studiare per andare a finire nella classe degli spostati. Il pubblico, dove son pure tante famiglie che mandano i figliuoli a scuola per farne dei professionisti, non s'appassiona mai alle questioni didattiche, mentre si diverte immensamente al fatterello di cronaca e al battibecco parlamentare. Il pubblico, dove son pure tanti e tanti che fanno fabbricare o per bisogno o per comodità o per lusso, non s'è mai domandato perchè non ci siano scuole che gli diano gli architetti che sappiano servirlo bene, e chiama, secondo i casi, o l'ingegnere, che non ha buon gusto, o il capomastro improvvisato, che non ha le cognizioni necessarie, o l'artista, che non presenta nessuna garanzia come costruttore.

Insieme con le grandi scuole d'architettura, ci mancano le scuole medie autorizzate a conferire un diploma, una patente con effetti, come si dice, legali: e perciò scarseggiano gli architetti eccellenti, e mancano gli architetti minori, che sarebbero anche più utili. Quando questi architetti minori ci saranno (per me non è questione che di tempo), si dirà di loro come di tante altre classi di persone, come di tante cose nuove: *Ma come abbiamo potuto farne senza per tanto tempo?*

Ho sempre creduto, e credo fermamente, che, come ci sono gl'ingegneri, usciti dalla scuola d'applicazione, e i periti-geometri, licenziati dall'Istituto tecnico (i quali lavorano quanto gl'ingegneri e per moltissimi clienti), così ci debbano essere, oltre agli architetti « nel più alto senso della parola », anche i periti-architetti.

Abbiamo visto che i giovani che studiano l'architettura in un Istituto di Belle Arti, anche se frequentano il quarto anno *facoltativo* del *corso speciale* e ottengono un diploma e il titolo di professore, se non vanno in una scuola pratica (come p. e. quella dei Capimastri di Milano), diventano altrettanti spostati, costretti a rannicchiarsi nell'ufficio d'un ingegnere o d'un impresario a disegnare, o, al più al più, a far progettini pel principale. Fortunati quelli che possono entrare insegnanti in una scuola tecnica. Alcuni cercano un'occupazione diversa da quella a cui si erano preparati: si mettono in un'officina; si rifugiano in una fabbrica di cemento, in una fonderia; altri che hanno qualche cosa al sole o al coperto, si dànno all'agricoltura o al commercio.

Questa è la sorte dei giovani che hanno passato sette o otto anni in un Istituto di Belle Arti per imparare l'architettura, o piuttosto il disegno architettonico. Certo, un giovine che ha fatto sette o otto anni d'istituto artistico, è rispettabile, ma chi se ne giova? In atto pratico, un mediocre capomastro può guardarlo d'alto in basso, non solo quando si tratta di far lavorare gli operai, ma anche quando si devono valutare i rapporti tra il disegno e il vero.

Un buon perito-architetto, che alla conoscenza degli stili e di moltissimi e differennti edifizî moderni unisse quel corredo di cognizioni

che s'acquista nella sezione fisico-matematica dell'Istituto tecnico, e un forte studio pratico di costruttore, non dovrebbe essere un disoccupato; mi pare anzi che questi periti-architetti, che l'Istituto tecnico potrebbe educar facilmente con l'aggiunta d'una nuova sezione (*sezione d'architettura*), formerebbero una nuova classe utile e soddisfatta.

Tenue sarebbe la nuova spesa, inestimabili i vantaggi per gli studenti della sezione fisico-matematica e per quelli della *agronomia* e *agrimensura*, poichè questi e quelli, prolungando i loro studî d'un anno o due, potrebbero conseguire due diplomi, cioè quello della loro sezione e quello della sezione d'architettura.

Meglio che in qualunque altra scuola, nell'Istituto tecnico, dove già s'imparano varie sorte di disegno, gl'insegnamenti artistici, gli scientifici e i tecnici s'aiuterebbero scambievolmente nella sezione di architettura. A quindici, a quattordici anni, l'alunno comincerebbe a esercitare l'occhio e la mano, mentre che alle lezioni di costruzione, di fisica, di estimo, di chimica, di meccanica acquisterebbe una scienza ben ordinata, tutta diretta a rendere efficace la pratica (una pratica che non sarebbe empirica) nella valutazione dei fondi, nella scelta e nell'uso dei materiali, nella stereotomia, negl'infiniti problemi che la vita odierna presenta all'architetto.

L'idea di mettere una sezione d'architettura nell'Istituto tecnico l'ebbe il Coppino, che ne tracciò anche il programma in un Disegno di legge del 1885. Secondo quel programma, il corso speciale d'architettura nell'Istituto tecnico sarebbe stato diviso in due classi. Le materie della classe inferiore dovevano esser queste: *Lettere italiane – Storia e Geografia – Elementi di matematiche – Nozioni di Fisica e Chimica generale – Storia naturale e Geologia – Geometria descrittiva – Teoria delle ombre – Prospettiva ed elementi di Architettura – Ornato modellato e disegnato – Figura ed elementi di Anatomia* – Le materie della classe superiore sarebbero state queste: *Meccanica teorica ed applicata – Geometria pratica – Fisica e Chimica applicate alle costruzioni – Scienza delle costruzioni e nozioni legali ed amministrative – Stereotomia – Studio degli stili architettonici – Composizione di ornamenti architettonici – Decorazione interna degli edifizî – Estetica applicata all'architettura – Esercizi di composizione architettonica – Storia dell'architettura – Architettura tecnica.*

Come si vede, le materie della prima classe d'architettura sono insegnate anche ora in questa o in quella sezione dell'Istituto tecnico. In quanto all'insegnamento della seconda classe, si vedrebbe se può esser dato in un solo anno. A ogni modo, all'insegnamento della scuola il licenziato potrebbe (anzi, veramente, dovrebbe) aggiungere almeno un anno di *pratica* presso qualche professionista esercente, come fanno i laureati in giurisprudenza negli studî degli avvocati e dei notai e generalmente anche i giovani medici nelle cliniche.

Equipaggiati in tal modo, i periti-architetti farebbero onorevolmente la loro strada. Nella necessità di provvedere di varie e non sempre facili costruzioni tutte le classi, troverebbero acuti stimoli al loro amor proprio e un nobilissimo impiego delle loro forze, non senza adeguata ricompensa.

Nè si dovrebbe ai periti-architetti chiudere la via degli studî superiori, ai quali dovrebbero poter accedere nel modo come vi accedono ora gli studenti delle varie sezioni dell'Istituto tecnico. Dovrebbero in tal modo aver facoltà d'entrare nelle loro scuole superiori, che sarebbero appunto le alte scuole d'architettura che vogliamo istituire.

E anche senza gli studî ufficiali della scuola superiore potrebbero i periti-architetti trovar la via che conduce all'agiatezza e alla gloria. Perchè no? I più starebbero contenti a coadiuvare gl'impresarî o a servire il pubblico modesto (che non vuol dir povero) della città e della campagna; ma quelli che la fortuna avesse favoriti, potrebbero essi stessi farsi impresarî, e i valenti petrebbero, riportando premi nei concorsi, farsi costruttori del tempio, del teatro, della reggia.

I migliori dei periti-architetti, se continuassero a studiare, se viaggiassero qualche mese dell'anno, osservando e meditando non si troverebbero, di fronte agl'ingegneri-architetti, in una posizione d'inferiorità; o, se mai, la loro inferiorità sarebbe piuttosto ufficiale che reale. E ciò per virtù d'un principio estetico confermato dall'esperienza, e che è il solo che può far dubitare della buona prova d'una *Decorative Mansion* in Italia, quando la *Decorative Mansion* non fosse in mani abilissime dirette da ingegni elevati e colti. Il principio è questo, che gli edifizi più belli e armonici sono quelli concepiti nelle loro forme organiche e in tutte le loro parti, in tutti i loro *dettagli*, in tutti i loro ornamenti, da una mente sola, e da una mente, bisogna anche soggiungere, in cui la severità scientifica e lo slancio artistico s'aiutino a vicenda.

Rispetto a questo principio, un perito-architetto di molto ingegno non si dovrebbe trovare in una condizione inferiore a quella dell'ingegnere architetto, poichè il perito-architetto è fin da' suoi primi studî obbligato a esercitar la mente a creare l'*organismo* dell'edifizio e a idearne insieme la veste ornamentale, e comincia dalle piccole cose, dalle cose pratiche allenando gradatamente le sue facoltà di scienziato e d'artista. Non meno dell'ingegnere architetto, egli deve far uso delle sue cognizioni, della sua immaginativa e della sua abilità.

Principalmente di abilità pratica hanno bisogno oggi gli architetti, qualunque ne sia il grado. Per quanto bramosi dell'eleganza, dobbiamo pur riconoscere che oggi i quesiti che si presentano all'architettura, hanno la loro origine e la loro ragione d'essere in quel gran problema sociale che significa: igiene, educazione, istruzione, economia, produzione, miglioramento continuo di quelle classi che poco godono e molto faticano.

Gli ultimi chiamati a rispondere a questi quesiti sono gli artisti, i quali, se non sono anche scienziati e tecnici, d'altro non si occupano che d'abbellir la facciata, la veste ornamentale delle fabbriche che le esigenze della vita e il giusto desiderio delle comodità e degli agi impongono. La vita domanda la casa coi grandi e coi piccoli appartamenti per la borghesia e per la classe operaia; il palazzo pei più diversi istituti; l'albergo, il caffè, l'ospedale, il convitto, la borsa, il

mercato, la stazione ferroviaria, la caserma, la chiesa, il macello, il villino, la scuderia, la cascina, il negozio, il magazzino, ecc. ecc.

L'architetetto non deve dire che è impossibile dare eleganza a certe fabbriche nuove e ai lavori che si fanno per adattare a nuove destinazioni certi edifizî.

Dalla necessità del *ripiego* i grandi artisti fecero talvolta scaturire originali bellezze. Gli Arabi, per citare un esempio, i civilissimi Arabi, che taluno ha in conto di gente semibarbara, nell'871, quando noi avevamo in casa Franchi e Longobardi, trovarono a Cordova, fra le rovine romane, molte colonne alte soltanto m. 3.50, che parevano inservibili per la moschea che volevano costruire.

Ma quegli architetti non si diedero per vinti: piantarono fortemente quelle colonne, le allacciarono con archi a ferro di cavallo, solidissimi e leggieri come frangie; sui capitelli delle colonne inalzarono graziosi pilastri ai quali appoggiarono un secondo ordine d'archi. Così una delle più signorili eleganze delle moschea di Cordova ebbe origine da una accomodatura, da un *ripiego*. Più tardi, altri architetti fecero della *Mezquita* una delle più suntuose cattedrali del mondo.

Nessuno forse oserebbe sperare dai nostri architetti d'oggi così stupendi *ripieghi*. Ma, appunto par questo, si deve cercare e volere che la scuola metta gli architetti futuri (e, con gli architetti, anche i pittori, gli scultori e i decoratori) nelle migliori condizioni possibili perchè rispondano degnamente alle molteplici domande del pubblico, che ha bisogno di servirsi di tante fabbriche nuove, e di adattare a imprevedute esigenze tante fabbriche vecchie: perchè in fatto di costruzioni, e non di sole costruzioni, il lavoro non manca.

Mancano gli artisti, ma non manca il lavoro. Tutte le piazze, persino quelle dei villaggi, hanno la loro statua: i cimiteri sono irti di monumenti nei quali la *bourgeoisie dorée* ha gettato dei milioni: si va ogni giorno allargando la *cerchia* che attorno alle città segna il limite del terreno fabbricativo destinato a ricchi e salubri sobborghi: le imprese ferroviarie inalzano edifizî costosissimi: le città sono sventrate e in parte ricostruite, e in tutte le campagne, specialmente dove passa una linea di strada ferrata o di tramvia, si fabbrica continuamente.

Per quanto si dica male, e spesso con ragione, della borghesia, resta vero che questa classe che domina il mondo, se ha delle grettezze odiose, ha pure i suoi grandiosi concetti e le sue benefiche ambizioni. Non bisogna poi credere che l'uomo si sia essenzialmente mutato nei secoli: l'idea, per esempio, di godere la bella stagione in una villa comoda ed elegante sedusse l'uomo antico come seduce la gente di questo secolo. Migliaia e migliaia d'industriali, commercianti, uomini d'affari, professionisti, hanno speso somme considerevoli per farsi la villa o il villino nelle prealpi, sui colli dell'Appennino, presso il mare, sulle sponde dei laghi, nelle pianure ubertose, nelle vicinanze delle città.

Chi ha conoscenza dei luoghi di cura, alcuni dei quali sono anche veri luoghi di delizia, sa che parecchi alberghi (e che alberghi!) e parecchie case vi sono costruite ogni anno. L'uomo civile non cesserà

mai d'apprezzare i suoi comodi e amerà sempre la decenza e certe cose e certe forme che, differenti nei diversi tempi e nei diversi paesi, egli chiamerà belle.

Gli architetti devono sodisfare questi bisogni e questi desiderî. Se è valente chi erige un bell'edifizio monumentale, può dimostrare di esserlo, e anche più utilmente, chi sa costruire case e opificî: se è bravo il sarto che veste bene da principi e da gran sacerdoti gli attori drammatici, non cessano d'esser bravi i sarti che tagliano bene gli abiti portati da intere popolazioni. Bravissima la sarta che sa abilmente coprire le imperfezioni nella persona delle sue clienti.

C'è della gente che per non chiamare nemici dell'arte i nostri tempi, vorrebbe vedere, chi sa? restaurata l'Acropoli, riedificate le terme di Caracalla, erette chiese che rivaleggiassero col duomo d'Orvieto. Non basta per certa gente che sia stata fatta la facciata di Santa Maria del Fiore, e che si pensi a rifare quella del duomo di Milano: ci vorrebbe addirittura un altro rinascimento. Ma i diversi tempi non possono servirsi dell'arte nello stesso modo: se ne servono necessariamente in modi diversi. Quelli che fanno lavorare e pagano, hanno diritto di dire agli architetti: Se l'arte va ruzzoloni, rilevatela voi altri; in modo però che le vostre costruzioni rispondano alle nostre esigenze.

Questo è il problema: è difficile; ma appunto le difficoltà acuiscono i forti e volonterosi ingegni. Del resto, di buona o di mala voglia, bisogna affrontarlo qual è, perchè i desiderî generali d'una società non sono arbitrarî; sono voluti dal suo modo di esistere.

Se in Italia questo problema aspetta ancora una soluzione, lamentiamoci prima di tutto della legge, che non indirizza bene i giovani che si dànno allo studio dell'architettura; e poi lamentiamoci anche degli architetti, i quali, in generale, non s'ingegnano di correggere i vizî accademici che hanno contratti nella scuola; ma non lamentiamoci della gente che, proponendo per forza superiore questo problema, è disposta e pronta a pagare, e paga ogni giorno gli architetti che fanno male, perchè non trova quelli che facciano bene.

Tra le virtù che ci sarebbero necessarie per risolvere felicemente il problema architettonico, quella di cui è più dannosa la mancanza, è la forza assimilativa. Noi sappiamo restaurare e imitare benissimo: non sappiamo assimilare. Molti anni fa, un mio intimissimo amico che, a tempo avanzato, si dilettava a scrivere versi, fece questo sonetto, che non mi pare balordo, e che, a ogni modo, è troppo opportuno anche oggi:

Meglio i demòni luridi e grotteschi
Presso i leoni delle cattedrali,
E gli sparuti arcangeli dall'ali
Immense, ritti negli antichi affreschi.

Meglio i marmorei mostri giganteschi,
Sauri e grifoni, sulle colossali
Embrici, vomitanti acqua a canali
Tra le volute e i turgidi arabeschi.

Meglio de' tuoi bastardi e puerili
  Gingilli, o rinnovata arte del mondo
  Novello, gloria e amor de' tempi miei.

Meglio degl'inventarî notarili
  Degli storici tuoi, secol fecondo
  Di copie, di restauri e di musei.

Eppure noi siamo, come cantano i poeti, gli eredi di quei Romani che sapevano così maestrevolmente appropriarsi le cose degli altri e adattarle alla loro vita; di quei Romani che hanno costruito degli acquedotti magnifici anche per bellezza artistica e degli anfiteatri stupendi; che hanno creato l'arco di trionfo e vi hanno sovrapposto, incorporandolo con esso, l'attico, che tolsero dalle case d'Atene. *Raptores orbis* sublimi, conquistatori maravigliosi anche quando rubavano pensieri filosofici e *motivi* artistici.

Nè furono minori degli architetti romani, nell'assimilare e nel creare, gli architetti cristiani, che si trovarono di fronte a questo terribile problema: — Al piccolo e privilegiato tempio pagano sostituire quello della fede che proclamava l'uguaglianza universale e spalancava le porte al popolo tutto. — E il problema ebbe quella soluzione gloriosa che tutti conoscono, che tutti vedono.

Ci vuol pazienza: ci vorrebbe una pazienza fiduciosa e studiosa. L'architettura nuova non può sorgere in un *fiat*, anche perchè dovrà nascere più dalla pratica e dai tentativi che dagli studî teorici. Gli studî teorici potrebbero turbare o ritardare lo sviluppo delle idee organiche nuove quando fossero informati con rigore alle tradizioni, le quali non devono produrre delle ripetizioni, ma devono generare una libera continuazione di pensieri e di forme in servizio della vita viva.

E spendendo le loro forze in servizio della vita viva potrà il nuovo architetto trovare le nuove idee e fare scaturire le bellezze accessorie dal lavoro prescritto dai bisogni attuali.

Così cominciarono, accettando le commissioni dei signori e del popolo, i costruttori di castelli e di palazzi municipali. Certo, la scelta del luogo per l'erezione di un castello era quasi sempre felice per la natura stessa e per lo scopo dell'edifizio, destinato alla difesa militare e al dominio; ma bisogna convenire che quei costruttori, i quali, in fin dei conti, si proponevano di fare una fortezza, seppero spesso, anche come artisti, mettere a profitto le condizioni locali e far bene anche quello che dovevano fare per accomodatura, e conforme alle accidentalità del terreno e all'arte della guerra.

Così è: gli architetti non devono cominciare da quello che vorrebber fare, ma da quello che domanda e comanda la gente che ha bisogno di loro. Ecco perchè credo che sarebbero utilissimi i periti-architetti, i quali necessariamente comincerebbero di lì, e sarebbero in molti a cominciar di lì; onde, tra tante teste educate non meno all'arte che alla scienza e alla tecnica, sarebbe sperabile che qualcuna trovasse qualcosa di nuovo e di bello, se non addirittura « lo stil nuovo ».

Fu già detto che bisogna render borghese tutta l'arte, compresa la letteratura. Ora, se si può discutere l'utilità di render borghese la pittura, la scultura, la poesia, non si può metter in dubbio la convenienza di fare borghese quella parte dell'architettura che serve direttamente alla vita odierna. E tale sarà una buona parte dell'architettura del nostro secolo. Auguriamo che sia elegantemente borghese. E tanto meglio sorgerà e affermerà i suoi caratteri quanto più largamente sarà applicata questa sentenza di César Daly: « Nous avons la conviction que pour faire prospérer l'architecture dans ces temps d'épreuve, les efforts de tous sont utiles, nécessaires même, qu'il ne faut repousser aucun travailleur ».

Questa cooperazione dei molti sarà ordinata e potrà esser feconda quando avremo (oltre all'insegnamento del disegno architettonico nelle scuole elementari d'arte pura, sparse in ogni terra d'Italia) le scuole superiori d'architettura in due o tre grandi città e la nuova sezione d'architettura nell'Istituto tecnico. Con questo riordinamento e con le borse di studio per tutte le arti (architettura, pittura, scultura e decorazione), l'insegnamento artistico in Italia potrà raggiungere il supremo suo scopo, lo scopo ideale d'ogni scuola: sostenere i deboli nelle strade pianeggianti della vita ordinaria; spingere i forti sull'erte vie della fortuna e della gloria.